Ph 695
o 1/3

Grundriß einer Philosophie

von

F. Lamennais.

Meditabor in operibus tuis; et in adinventionibus tuis exercebor.
Ps. LXXVI, 13.

Deutsche Ausgabe.

III

Paris und Leipzig.

Verlag von Jules Renouard und Comp.

1841.

Grundriss

einer Philosophie.

Paris. — Gedruckt bei Paul Renouard, rue Garancière, 5.

Grundriß
einer
Philosophie

von

F. Lamennais.

Meditabor in operibus tuis; et in
adinventionibus tuis exercebor.
Ps. LXXVI 13.

Deutsche Ausgabe.

Dritter Band.

BIBLIOTHECA BAMBERGENSIS

Paris und Leipzig,
Verlag von Jules Renouard u. Comp.

1841.

Zweite Abtheilung.

Vom Menschen.

Siebentes Buch.

Vom Menschen, in so fern er thätig, und von den Gegenständen seiner Thätigkeit. Kunstfleiß.

Erstes Kapitel.

Kurzer Ueberblick der vorhergehenden Bücher.

Je anschaulicher die Einheit der Schöpfung und die Einfachheit der Gesetze von denen sie regiert wird, unsern Augen erscheint, desto inniger und reiner ist unsere Freude. Wir empfinden eine gewisse geistige Wonne, wir fühlen, so zu sagen, den Besitz des Wahren, wir sind unserer Vereinigung mit dem unwandelbaren, nothwendigen, unendlichen Wesen, inmitten des ewigen Lichtes, bewußt. Wir haben, in der That, gesehn, daß auch alle Gesetze unserer Natur, ohne Ausnahme, im Keime, und dem Wesen nach stets identisch in dem kleinsten unorganischen Theilchen sich wiederfinden. Denn es gehorcht alles den Gesetzen der Kraft, die erhält und entwickelt was besteht, den Gesetzen der Form die bestimmt, und den Gesetzen des Lebens-Prinzips, das die Kraft mit der Form vereinigt und beide zur Einheit der Substanz zurückführt. Und obgleich diese drei wesentlichen und ursprünglichen Kräfte sich in ihren Aeußerungen und folglich in

ihren, auf die verschiedenen Wesennaturen bezüglichen Gesetzen steigend modifiziren, so sind doch die Gesetze der Bewegung und der Elektrizität, der Affinität und des Lichtes, der Attraktion und der Wärme rein identisch mit denen der eigenwilligen und der freien Kraft, des Denkens und der Sprache, der Liebe oder des Lebens in seinem erhabensten Zustande. Hieraus ist leicht zu ersehn warum eine partielle, fragmentarische Philosophie keine wahre Philosophie seyn kann, uud warum die ausgezeichnetsten Köpfe irre gehen mußten, und nur irre gehn konnten, da sie diese wunderbare Kette, deren Grund in der Einheit Gottes selbst liegt, zerrissen, einzeln und für sich allein begreifen wollen, was nur in Verbindung mit dem Ganzen begriffen werden kann, von einander unabhängige, ideale Sphären zeichneten, und jeder der hierdurch wesentlich vereinzelten Erscheinungen darin ihre besondere Stelle einräumten. Klar ist, daß jede Philosophie, auf diesen Grund gebaut, nur zu einer falschen, willkührlichen, erfolglosen, der Erfahrung widersprechenden, von jedem Versuch die Dinge zu erklären und zu begreifen abwendig machenden Wissenschaft führen kann.

Die Mangelhaftigkeit dieser Methode liegt in der anfänglichen Hypothese von zwei Kategorien, die die Allgemeinheit der Wesen, unter den beiden entgegengesetzten Begriffen von Geist und Materie umfassen. Dadurch sind mehrere Philosophen, welche das dem menschlichen Denkvermögen inhaftende Einheits-Bedürfniß drängte, veranlaßt worden, die eine davon ausscheiden zu wollen, d. h. alles entweder durch den Geist allein, oder durch die Materie allein zu erklären. Diese Anstrengung in doppelter und entgegengesetzter Richtung mußte gleich ohnmächtig bleiben; denn unter andern Gründen dazu, muß man, um Alles durch die Materie zu erklären, der Materie einen positiven Werth bei-

legen, der weder bewiesen, noch näher bestimmt, noch gedacht werden kann, weil er der Wesentlichkeit der Materie widerspricht; außerdem muß man letztere als fähig auf etwas unausgedehntes wie der Gedanke und die Empfindung, reduzirt zu werden denken. Um alles durch den Geist allein zu erklären, muß man nothwendig entweder den Geist an sich selbst beschränkt, d. h. aus Theilen zusammengesetzt, d. h. materiell denken, oder die Wirklichkeit der Erscheinungen läugnen, indem man jede wirkliche Beschränktheit läugnet, und dadurch daß man nur rein ideale Unterschiede annimmt, in das abgeschmackte und widernatürliche System der absoluten Identität verfallen.

Diese verschiedenen Anstößigkeiten hoffen wir vermieden zu haben. Dadurch daß wir den wahren Begriff der Worte Geist und Materie festgestellt, haben wir, so ist unsere Meinung, Mittel an die Hand gegeben, die Nothwendigkeit der Materie, sowohl wie des Geistes, klar einzusehn, recht zu begreifen welche Rolle beide in den Erscheinungen der Welt spielen, deren Existenz diejenige genannter zwei Elemente der Dinge voraussetzt; und endlich die nicht minder absolute Nothwendigkeit ihrer Mitwirkung zur Vollendung der Einheit in der Schöpfung, unter den ihr eigenthümlichen Bedingungen, richtig aufzufassen.

Als wir hierauf zur Lehre des Menschen übergegangen, haben wir gesehn, daß zur Unterscheidung von den unter ihm stehenden Wesen seine Gesetze sich nicht aus dem Zusammenhang der Erscheinungen folgern lassen, weil diese Erscheinungen nicht der genaue Ausdruck derselben sind, da der Mensch diese Gesetze verletzen kann, und sie in der That verletzt. Dabei haben wir versucht, den Begriff vom Bösen zu erläutern und die Resultate wozu die Erörterung dieser wichtigen Frage uns geführt, auf die Lehre vom Menschen anwendbar zu machen. Ferner haben wir den Men-

schen als organisches und als intelligentes und moralisches Wesen betrachtet, und die allgemeinen Gesetze seiner Organisation, die Gesetze seiner Intelligenz, seiner Liebe und seines Willens, so wie die Verhältnisse dieser Gesetze zueinander, sowohl im Normal- oder Gesundheitszustande, als im abnormen oder Krankheitszustande, zu erforschen uns bemüht. Dadurch wäre die Lehre vom Menschen vollständig, müßte er nicht obendrein in seinen socialen Verhältnissen, woraus neue Gesetze entspringen, die den Gegenstand der dritten Abtheilung vorliegenden Werkes bilden sollen, betrachtet werden. In dieser Abtheilung betrachten wir ihn nur an und für sich selbst, seinem individuellen Wesen nach. Nun aber haben wir gesehn, daß er individuell genommen, zugleich passiv und aktiv; alle Thätigkeit sogar entspringt in dem Individuum, erkennt in demselben ihr Prinzip; denn die Gesellschaft ist kein Wesen, sondern die Vereinigung mehrerer Wesen, die nach einem gemeinschaftlichen Ziele streben, ein Collektiv-Ganzes, das von einer geheimen Tendenz nach einer gewissen innigern und vollkommnern zukünftigen Einheit beseelt ist. Wir haben begreiflich zu machen versucht, was die Thätigkeit an und für sich ist. Wir müssen jedoch auch den Zweck derselben kennen und sie in ihrer Entwickelung verfolgen; eine Entwickelung, die, recht betrachtet, weiter nichts ist, wie dieß alsobald klar werden wird, als die fortschreitende Aeußerung des Menschen selber und seiner verschiedenartigen Verhältnisse zu den Dingen und dem Urheber der Dinge.

Jedermann weiß daß ein so reichhaltiger Gegenstand, sollte er bis in's Einzelne verfolgt werden, unzählige Bände anfüllen würde, und daß eine Arbeit der Art die Kräfte des einzelnen Menschen übersteigt. Die wahrhaft philosophische Geschichte

der Leistungen der Menschheit wäre die großartigste dieser Arbeiten, weil sie alle andern auf irgend eine Weise in sich fassen würde und dieselben von einem erhabenern Gedanken, wodurch sie aneinandergekettet, und in ihrem Zusammenhang geregelt würden, abhängen ließe. Dergleichen konnte uns wohl nicht in den Sinn kommen. Es ist uns weit weniger darum zu thun die Erzeugnisse, wie man sagt, der menschlichen Thätigkeit, ihre mannigfaltigen, unzähligen Resultate, als diese Thätigkeit selbst, ihre fortschreitende Entwickelung, ihre wesentlichen Gesetze, welche die mit den allgemeinen Gesetzen der Welt combinirten Gesetze unserer Natur sind, kennen zu lernen. Diese Ordnung der Erkenntniß bildet einen höchst wichtigen Theil der Menschenlehre, und bietet entweder eine Bestätigung der auf anderm Wege erkannten Grundsätze dar, wenn sie richtig sind, oder stößt sie um, wenn sie auf einem Irrthum beruhn; denn die wahren Begriffe sind weiter nichts als die in ihren Ursachen erfaßten Thatsachen.

Hieraus folgt daß die Gesichtspunkte der Philosophie verschieden seyn können, daß aber ihr Gegenstand nimmermehr wechselt; daß, obgleich von verschiedenen Seiten, sie stets dieselbe Wahrheit, die allerdings in ihren auf die endlichen Wesen bezüglichen Aeußerungen modifizirt wird, im Grunde aber identisch verbleibt, betrachtet. Deßhalb auch wird man bemerken, daß wir niemals neue Grundsätze aufzustellen brauchen, sondern aus den ursprünglich aufgestellten Schlüsse ziehn und sie in Anwendung bringen. So vielfach, so verschieden die Erscheinungen seyn mögen, so entspringen sie doch alle, wie wir sehn werden, aus denselben anfänglichen Ursachen, die stets nach denselben Gesetzen wirken: so folgereich sind diese Ursachen trotz ihrer Einfachheit. Unsere Unwissenheit ist's die alles verwickelt,

denn Alles ist in Gott nur ein Gedanke; und folglich besteht das Merkmal des Wahren, bei unsern unvollkommnen Begriffen, darin, daß diese sich diesem Gedanken der Alles umfaßt, diesem einigen und unendlichen Gedanken so viel wie möglich nähern, so wie das Falsche unter andern an der Menge von Prinzipien, die für jeden Zweig der Wissenschaft, jede vom Geiste einzeln betrachtete Zusammenstellung von Thatsachen, jede theilweise Erklärung erfordert werden, kenntlich ist: eine jämmerliche Methode, welche an die Stelle der wirklichen Ursache, die reine Hypothese setzt, in die Wissenschaft eine traurige Verwirrung bringt, die verschiedenen Theile derselben durch unvereinbare Theorien spaltet, und zwischen diesen die unübersteiglichen Mauern des Widerspruchs erhebt.

Die Einheit der Wissenschaft also ist das Ziel nach dem wir beständig trachten müssen; denn die Einheit der Wissenschaft ist die Wahrheit der Wissenschaft. Dieses in Gott wirkliche, für uns aber ideale Ziel der Entwickelung der Intelligenz können wir allerdings nie erreichen; wir können jedoch und müssen die Strecke die uns davon trennt, immerdar abkürzen; wir können, in unbestimmtem Maaße, der Unvollkommenheit unserer Art allmählig zu erkennen und zu begreifen, abhelfen, wenn wir gewissermaaßen mit unserm Gedanken rückwärts gehn zu dem Mittelpunkt alles Denkens, mittelst der angenommenen Gewohnheit die zufälligen, veränderlichen Erscheinungen bis an ihre unveränderliche, ewige Quelle aufwärts zu verfolgen; wenn wir, um so zu sagen, einen festen Besitz nehmen von diesem Mittelpunkt wohin alles ausläuft, woraus alles hervorgeht; so würde sich über alle Gegenstände der Erfahrung und der Beobachtung ein helles Licht verbreiten, und man würde über die raschen Fortschritte der Wissenschaft erstaunen. Denn es

hemmen zwei Hindernisse diese Fortschritte: das Unbegreifliche einer Menge von Thatsachen, die für alle und jeden nur durch ihr erzeugendes Prinzip erklärt werden können; ferner, und in Folge dieser Unwissenheit, die Unkenntniß der Verhältnisse welche die verschiedenen Zweige der Wissenschaft mit einander verbinden und eines der Hauptelemente der Auffassung bilden. Dieß fängt an allgemein fühlbar zu werden; die ausgezeichnetsten Köpfe erliegen unter der Last von einzeln dastehenden Kenntnissen, die der unermüdliche Eifer der Jahrhunderte zusammengehäuft; alle fühlen das Bedürfniß, dieselben zu ordnen, kurz zusammenzufassen, und aus denselben herauszuziehn was zum Fortschritt des Verstandes, oder zur richtigen Auffassung der allgemeinen Ursachen und ihrer Gesetze zweckmäßig seyn dürfte; mit andern Worten, es fühlt jedermann das Bedürfniß einer Philosophie, die noch gänzlich mangelt, einer Philosophie, die zugleich die bereits vom menschlichen Geist erworbenen Güter anordne und das Werkzeug neuer Erwerbnisse werde. Da eine solche aber nothwendig ist, so muß sie werden: eine fortan nahe liegende Zukunft wird deren Entstehn erleben und die Aufgabe derer, die weiter nichts vermögen, — eine wohl schon schwierige Aufgabe, zu der wir unser Schärflein beitragen wollen — ist jener Wiege vorzubereiten.

Zweites Kapitel.

Allgemeine Uebersicht der Entwickelung der thätigen Kräfte des Menschen.

Handeln heißt sich entwickeln; denn durch das Handeln wird unser Seyn erweitert, die bisher virtuelle Kraft, welche die Handlung hervorbringt, in der Ordnung der wirklichen Realitäten geäußert; und sich entwickeln heißt handeln, weil jedwede Entwickelung die Ausübung der dem Wesen anhangenden Kräfte voraussetzt. Sobald also der Mensch zu seyn beginnt, beginnt er auch zu handeln. Was ist er alsdann? Ein lebendiger Punkt; allein dieser anfängliche Punkt, in dem das ganze Wesen bereits auf eine gewisse Weise existirt, enthält zugleich die Kraft welche dessen innere Bewegungen erzeugt, die wirksame Form welche dessen spezifische Natur begründet, und das Leben welches dasselbe in der Einheit vollendet. Seine erste Handlung, rein physiologischer Natur, läßt sich an der Mitte aus, in der es lebt; es hascht nach den darin befindlichen verähnlichungsfähigen Theilchen, verarbeitet sie, eignet sich dieselben zu, dehnt sich immer mehr aus, und identifizirt mit sich die zu seiner Ernährung bestimmten unorganisirten Elemente. Die verschiedenen Apparate, die verschiedenen Organe bilden sich allmählig, d. h. die den wesentlichen Kräften, die dessen Natur voraussetzt, ent-

sprechenden physiologischen Bedingungen, wodurch jene allmählig verwirklicht werden, äußern die allmählige Entwickelung eben dieser Kräfte, auf die Art wie die physische Sprache, die nach dem Denken entsteht, den Gedanken, dessen äußerer und versinnlichter Ausdruck sie ist, offenbart. Während das kaum entstandene Wesen sich also entwickelt, unterscheidet, trennt es sich stufenweise von der Mitte, in der sein Wachsthum vor sich geht, und die es seinen eigenen Gesetzen unterwirft; es wird mehr es selbst; es individualisirt sich stets mehr. Denn was war es im Anfang? Dem Schein nach weiter nichts als ein flüssiges Theilchen, eingehüllt von einer durchsichtigen Membran, und in einer andern Flüssigkeit schwebend; in seinen Verhältnissen zu dem Wesen das sich in ihm reproduzirt, eine Ausdehnung, ein Theil dieses Wesens, etwas was mit dem Schößling der Pflanze Aehnlichkeit hat. Welch ein Abstand zwischen diesem Zustande und dem, in welchem es sich befindet, wenn es aus den Mutterleib hervortritt! Welch außerordentliches Resultat seiner Thätigkeit, seines Kampfes gegen die Kräfte einer andern Ordnung, die Kräfte der unorganischen Welt, die es besiegen mußte, um sich zu erhalten, die es sich noch vollkommner unterwerfen muß, um seine nachherige Entwickelung zu vollenden.

Denn der Kampf besteht nach der Geburt fort, und wird unbestimmt heftiger. Die ganze Natur übt ihren Einfluß auf es, um es in sich aufzunehmen, und es reagirt gegen die ganze Natur, um sich ihren verzehrenden Umarmungen zu entwinden, um dieselbe zu beherrschen, um sie zu zwingen seine Bedürfnisse zu befriedigen, seinen Gelüsten aller Art Genüge zu leisten, seinen unauslöschlichen Durst nach neuen Genüssen zu stillen. In diesem Kampfe Sieger, wird es vom Sklaven zum Herrn; es gebietet den blinden Kräften, die es kurz zuvor zitternd und be-

bend in ihren Fesseln hielten; es wandelt sie in Werkzeuge seiner eigenen Macht um: und wer mag sagen, wer mag voraussehn, wo die Entwickelung dieser stets zunehmenden Macht stehn bleiben wird, wo die irdischen Grenzen derselben gezeichnet sind? Nun aber ist diese Entwickelung die Entwickelung des Menschen selbst, in seinen Verhältnissen zur unorganischen und organisirten Natur, das Produkt seiner Thätigkeit; und indem er sich selber entwickelt, trägt er durch seinen freien Willen zur Entwickelung der Welt bei, ist mit bei dem Wirken Gottes thätig, arbeitet mit an seinem Werke.

Die Thätigkeit des Menschen also, die im Anfang mit derjenigen, die man bei der Pflanze und den niedrigern Thieren beobachtet, viel Aehnlichkeit hat, erhebt sich allmählig bis zur freien oder von der Vernunft gelenkten Thätigkeit; und je mehr die Vernunft selbst sich entwickelt, desto weniger ist die Befriedigung der physischen Bedürfnisse der ausschließliche Zweck der Thätigkeit dieses Wesens, bei welchem das Schauen des Wahren, das erst undeutlich in seinem Ursprung wahrgenommen wurde, das Gefühl für Ordnung, Harmonie, den Geschmack am Schönen rege gemacht. Erblickte er das Wahre nicht unter seiner unendlichen Form, erschaute er dasselbe nicht unmittelbar, so könnte er solches an seinem Wiederscheine, an den unvollkommnen und flüchtigen Bildern, die es in Raum und Zeit offenbaren, nimmermehr erkennen. Weil er aber Gott unmittelbar erschaut, so sieht er ihn auch mittelbar in der Schöpfung; sucht ihn da in seinen Verhältnissen zu seinem Werke, das der Ausdruck seines Gedankens, seiner Macht, seiner Liebe ist, ein endlicher Ausdruck jedoch, und deßwegen auch dem endlichen Verstande zugänglicher. Der Mensch, bevor er die Ursachen an sich und die Gesetze ihres Wirkens, so wie ihre harmonischen Ver-

hältnisse begreift, erblickt zuerst deren Wirkungen in der Harmonie der Erscheinungen, die sich seinen Sinnen darbieten. Von allen Seiten her sieht er das Schöne, unter der materiellen Hülle die es verschleiert, hervorstrahlen, und sucht, entzückt von diesem Glanze, der ihm gewisser Maaßen eine neue Welt offenbart, in seinen eigenen Werken diesen erhabenen Charakter des göttlichen Werkes wieder zu geben. Der Kreis seiner Thätigkeit erweitert sich; das Entstehen der Kunst eröffnet vor seinen Blicken unbegrenzte Horizonte, die von zahllos mannigfaltigen andern Horizonten verdrängt werden. Es haben sich neue Fähigkeiten in ihm entwickelt; minder versunken in die Welt der reinen Erscheinungen, beginnt er die Dinge zu schauen so wie sie sind; die beschränkende Hülle wird durchsichtiger, er dringt hindurch bis zu den Essenzen und noch weiter, bis zur ersten und letzten Einheit, die solche alle untheilbar umfaßt. Die äußern Formen erscheinen ihm nur noch als ein Gewand, ein matter Schatten der wahren Formen; die Töne die sein Ohr erschüttern, sind nur noch der rauhe Wiederhall einer unbeschreiblichen Harmonie, deren geheimnißvolle Ondulationen ihn von Welt zu Welt, bis zu Gott, der höchsten Harmonie forttragen.

Dieses Auftreten der Kunst bezeichnet, im Laufe der Entwickelung des Menschen und seiner aktiven Fähigkeiten, den Anfang des Lebens, das ihn über die niedrigern Wesen erhebt, seinen Eintritt in eine grenzenlose Sphäre, worin er sich ewig ausdehnen soll. Fortan wird er, mag er es wissen oder nicht, mag er wollen oder nicht, bei allen seinen Handlungen dem Einfluß eines neuen Prinzips unterworfen seyn. Die physische oder physiologische Wirkung ist nicht mehr das einzige Ziel seiner Thätigkeit. Instinktmäßig sucht er in allen Dingen eine gewisse Regelmäßigkeit, eine gewisse Symetrie, einen gewissen Geschmack;

er trachtet ein inneres Modell, ein verschleiertes Urbild das sein Gedanke liebevoll bewundert, wiederzugeben; das göttliche Bild in die Sphäre der Körper herabzulocken um diesen das Gepräge desselben aufzudrücken und sie mit einem höhern Leben zu beseelen, gleich den Alten die ihre Götter anriefen und sie beschworen die leeren Götzen die sie ihnen errichtet zu beziehn, von selbst auszufüllen.

Das Schöne ist, wie bereits gesagt worden, die äußere Form des Wahren, das Wahre, nicht an sich, sondern in seiner Aeußerung betrachtet. Hieraus ergiebt sich daß die Kunst früher erscheint als die Wissenschaft, weil erstere nur das einfache Schauen des Wahren erfordert, während letztere dazu die innigere Erkenntniß oder den Begriff desselben voraussetzt. Auf dieser Stufe seiner Entwickelung lebt der Mensch in einer zwiefachen Sphäre; er lebt im Schooße des reinen Lichtes das aus Gott strömt und Gott selber ist; in ihm fühlt er sich; allein er fühlt sich auch in der Natur, theils von ihr entledigt, von ihr getrennt, theils in ihr versunken, in sie zerflossen, effusus in gremio. Diese Periode ist die Periode der Kunst; denn die Kunst ist weiter nichts als die Verwirklichung der typischen Welt in der Erscheinungswelt, der geistigen in der materiellen Welt; und der Künstler der diese beiden Welten in sich vereint, muß zugleich mit beiden verbunden, mit beiden identifizirt seyn, die eine unter der Hülle der andern wiedergeben, das Wahre in dem Reellen verkörpern, und folglich sowohl die Dinge in ihrer untheilbaren Essenz erschauen, so wie sie im Schooße der unendlichen Einheit Gottes bestehn, als die plastische Kraft der Natur besitzen, die jede Essenz mit einer wirklichen, von dem was diese von jeder andern spezifisch unterscheidet, bestimmten Grenze bekleidet, dieselbe unter den Bedingungen der

Ausdehnung verwirklicht, und sie so den Sinnen zugänglich macht.

Der Gegenstand der Kunst ist also weit wie die Welt; er umfaßt alles was nicht Gott ist, alle möglichen Aeußerungen des wesentlichen Seyns, in so fern es mittheilbar oder für Beschränkung empfänglich; und das Schöne selbst, in seinen Beziehungen zur Kunst, ist nur eine Beschränkung des typischen Schönen, des idealen oder unendlichen Schönen. Deßwegen auch vergeistigt sich die Kunst, je mehr der Mensch sich aus der niedrigern Welt erhebt, wie das glänzende Gestirn das über die Morgendünste emporsteigt, je mehr er dem geistigen Leben lebt; nichts destoweniger aber bleibt die sinnliche Form beständig eines ihrer Elemente, und dadurch unterscheidet sie sich von dem reinen Gedanken. Allein der reine Gedanke aus dem die Wissenschaft hervorgeht, begreift selber zweierlei, die Idee und den Ausdruck der Idee. Die Idee, die körperlos, untheilbar ist, bildet allein die Kenntniß; der Ausdruck der Idee, der für beschränkte Intelligenzen nothwendig endlich oder beschränkt seyn muß, setzt gerade deßwegen etwas für die Sinne faßliches voraus, und fällt demnach in das besondere Gebiet der Kunst, deren Entwickelung demzufolge, da sie mit der vollständigen Entwickelung des Menschen zusammenhängt, wie diese keine zu bestimmenden Grenzen hat, wie diese unbestimmt voranschreitet.

Der Mensch wirkt zuerst auf die organische und unorganische Natur, um dieselbe seiner Herrschaft zu unterwerfen, um sie zu zwingen seine Bedürfnisse und dann seine Gelüste, die sich einander unaufhörlich erzeugen, zu befriedigen. Zu den physischen Bedürfnissen und Begierden gesellen sich bald Bedürfnisse und Begierden anderer Art. Es erwacht in ihm das Gefühl des

Schönen, und es strebt seine Thätigkeit nach einem Ziele, das in Bezug auf ihn zuvor nicht vorhanden war. Er sehnt sich den idealen Typus der sich ihm dunkel offenbart, zu verwirklichen, die halb verschleierte flüchtige Form, die er wie im Traume erblickt, und deren unauslöschliches Bild er, wenn er zu sich selbst zurückgekommen, mit stets neuem Entzücken bewundert, mit einem Körper zu versehn. Allein die vollständige Entwickelung seines Wesens erheischt auch die Entwickelung seiner Denkkraft; wissen ist für ihn nicht minder ein Bedürfniß, und damit dieses Bedürfniß, das höchste von allen, befriedigt werde, muß seine Thätigkeit in einer andern über den Sinnen erhabenen Sphäre sich regen. Denn wenn einerseits die Kenntniß der Erscheinungen mittelst der Sinne erworben wird, so ist andrerseits die Kenntniß der Ursachen und ihrer Gesetze, ohne die keine wahre Wissenschaft möglich ist, von den Sinnen ganz unabhängig; und eben dieser Wissenschaft verdanken wir die unbestimmten Fortschritte die ihr vorangegangen sind. Die Wissenschaft ist's die dem Menschen Waffen in die Hand giebt um die Natur zu besiegen; die reinen Begriffe sind's, die dem Musterbilde, das die Kunst wiederzugeben trachtet, dem unendlich ewig Schönen seinen undurchsichtigen Schleier entreißen.

Eritis sicut Dii scientes: Das ist das den intelligenten Wesen vorgesteckte Ziel. Sie bestreben sich vollkommen, göttlich zu erkennen, folglich zu ihrer Quelle, zu dem Prinzip, in dem sie ihren Ursprung haben, aus dem sie ihre Lebenssäfte schöpfen, emporzusteigen, sich in ihm zu identifiziren, ohne deßwegen aufzuhören, sie selbst zu seyn. Denn alles was ist, will seyn, und will sich seyn, will es unwiderruflich. Hieraus entspringen die Gesetze ihrer Thätigkeit oder ihrer Entwickelung. Der

Mensch, in der That, entwickelt sich, indem er sich von der niedrigern Schöpfung, von der dem Verhängniß anheim gefallenen Natur mehr und mehr entfernt, oder sich, in Bezug auf sie, stets mehr individualisirt, während er sich stets inniger mit der höhern Schöpfung und endlich mit Gott, der das Ziel seines Strebens ist, vereinigt. Was aber für den Menschen, in seiner Einheit betrachtet, der Fall ist, gilt gleichermaaßen für alles, was in dieser Einheit unterschieden besteht; denn es gibt für alle Dinge nur eine ursprüngliche Entwickelungsart. So entwickelt sich die Intelligenz durch die allmählige Individualisirung jeder einzelnen Idee, die in dem wesentlichen und allgemeinen Wahren, dem Objekt der ersten Anschauung enthalten ist, welcher der Glaube, der wie das Wahre unendlich ist, entspricht. Der Geist ist nur auf diese Weise thätig. Entdeckt er neue Wahrheiten, so thut er weiter nichts als unterscheiden, besonders schauen, individualisiren, was zuvor in der einförmigen Erschauung des Ganzen verschmolzen war. Hierin liegt ein Bild der Schöpfung. Gott schuf die Welt und schafft sie noch beständig, indem er die Wesen, deren Typen oder spezifische Ideen in seinem Geiste, seinem einigen und unendlichen Wesen enthalten sind, außer sich verwirklicht. Der Mensch, der Gott kennt, hat gleichfalls eine Welt, dieselbe Welt durch seine Gedanken zu verwirklichen, und ist insofern Schöpfer. Die Schöpfung in der That, existirt für ihn, hat Wirklichkeit nur dann, wenn er sie kennt, und zwar in dem Grade wie er sie kennt.

Die Intelligenz verbunden mit dem Worte empfängt und gebährt was sie begriffen, und die Individualisirung der verschiedenen Gedanken in der Einheit der Intelligenz die Gott schaut, ist nur eine Tendenz die göttliche Intelligenz selbst, deren ewige Offenbarung das unendliche Wort ist, zu reproduziren.

Deßwegen eben strebt die Intelligenz sich der Art zu seyn Gottes zu nähern oder sich der Bedingungen von Zeit und Raum zu entheben. Darum auch erkennt der menschliche Geist besser, je weiter er fortschreitet auf seiner Bahn, die Zukunft und die Vergangenheit, die für ihn zur Gegenwart, und zwar zu einer stets sich erweiternden Gegenwart geworden sind. Heutzutage schreibt man die Geschichte der Erde, die Geschichte der Urvölker, die Geschichte dessen was durch keine Dokumente irgend einer Art bekannt ist. Mit einem Knochensplitter formte Cuvier ein Thier dessen Art untergegangen. Es ist dieß das Bild der gegenwärtigen Wissenschaft; sie wird noch weiter voranschreiten: einst braucht sie selbst den Knochensplitter nicht mehr.

Und wie folgereich, aus einem andern Gesichtspunkt, sind nicht in ihrer Einfachheit die Gesetze welche die Erscheinungen aller Ordnungen regieren und aneinanderketten. Die Wissenschaft entwickelt sich wie das Denken, und beide entwickeln sich wie der lebendige Keim, wie der Embryo. In beiden wohnt ein Prinzip der Einheit welches unbemerkt dem Organisations-Prozeß vorwaltet: denn weder die Wissenschaft noch die Intelligenz entwickeln sich willkührlich. In ihrem Wachsthume bieten sie dem Anschein nach vereinzelte, abgesonderte Theile dar, deren Verbindungen uns entgehn, die aber nichts destoweniger zum Ganzen nothwendig sind, zu seiner Bildung beitragen, und ihre zum voraus bestimmte Stelle darin finden werden.

Wir sehen wie im kaum entstehenden Wesen die verschiedenen Organe, unter dem Einfluß eines ähnlichen Prinzips, sich hier und da bilden, ohne ihre Verbindungspunkte, ihr wechselseitiges Einwirken und ihre harmonischen Verhältnisse errathen zu lassen. Nach und nach nähern sich die Extreme, die leeren

Stellen werden ausgefüllt, es offenbaren sich die Verhältnisse, und die Einheit des Ganzen erscheint zu Tage.

Also verhält es sich mit der Gesellschaft: auch ihre Organisirung geschieht stückweise, allmählig fortschreitend. Zuerst bilden sich einzelne Gruppen, Classen, Stämme, Völker, ohne beinahe irgend eine sichtbare Verbindung. Dieß sind die Elemente der menschlichen Einheit, und so lange diese nicht äußerlich und ganz vollendet ist, wird das organisch unvollständige, unvollendete Menschengeschlecht im Zustande des Embryo verbleiben. Trotz seiner erstaunlichen Fortschritte, hangt es noch an der Natur, ist es noch, wie der Fötus mit der Mutter, mit der allgemeinen Mutterform in Verbindung, schwimmt in dem flüssigen Amnios.

Drittes Kapitel.

Erster Zustand des Menschen. Seine Verhältnisse zur organischen und unorganischen Natur.

Ein ewiger Ausfluß Gottes, strömt die Schöpfung aus ihm hervor wie ein unendlicher Ocean, und es reihen sich darin Wesen an Wesen, die sich rastlos und ohne Ende erzeugen und wieder erzeugen, wie die Wellen die eine gemeinschaftliche Bewegung forttreibt in einem stets weitern Kreise, nach einem stets unerreichbaren Strande. Im bestimmten Augenblick mußte also auch der Mensch seine ihm von seiner Natur angewiesene Stelle, in der Entwickelung der Dinge und der Zeiten, einnehmen. Als er auf der Erde erschien, war ohne Zweifel alles vorbereitet um ihn daselbst zu empfangen. Es waren die Bedingungen seines Entstehens erfüllt, weil er geboren ward; es waren die Bedingungen seines Lebens, seiner Erhaltung erfüllt, weil er lebte und erhalten wurde. Eine gewisse Beschaffenheit der Athmosphäre, eine gewisse Temperatur, gewisse Pflanzen- und Thier- Productionen waren zu seinem Fortbestehen unumgänglich nothwendig. Welches aber auch die Mitte gewesen seyn mag, in der er sich entwickeln sollte, so mußte er außerdem die Macht besitzen gegen dieselbe zu reagiren; denn diese veränderliche Mitte mußte selbst häufig modifizirt werden, um die Bedingungen des menschlichen Lebens vollständig zu er-

füllen; und da sie ohnehin Gesetzen unterworfen ist die von den seinigen abweichen, so trachtete sie, obgleich einerseits mit der Natur des Menschen im Einklang, auf der andern Seite doch ihn anzuziehen, in sich aufzunehmen, ihn in den weiten Schooß der unorganisirten Welt zu verschmelzen.

Die Orte, die er zuerst bewohnte, waren nothwendig solche, wo die Natur ihm weniger feindselig entgegen trat, wo er, im Kampfe gegen sie, einen leichtern Sieg zu hoffen hatte, wo sie gleichsam seinen Bedürfnissen entgegen kam. Doch selbst da war er bei weitem nicht aller Anwendung seiner Kräfte, aller Thätigkeit, kurz aller Arbeit überhoben; denn die Arbeit ist die Thätigkeit selbst, ist bei allen Wesen ohne Ausnahme, und in allen Ordnungen von Wesen, die beständige Ausübung der innern Kraft wodurch sie sind, ist das Leben selbst und der Fortschritt des Lebens; und Gott selber, im Schooße seiner undurchdringlichen Einheit, verwirklicht sich in allem was er ist, durch eine ewige Arbeit.

Wäre die Natur den Begierden des Menschen zuvorgekommen, hätte sie aus eigenem Antrieb seine Gelüste befriedigt und ihm keine Hindernisse in den Weg gelegt, die er überwinden müßte, um sich zu erhalten, so wäre er auf immer dahin geschmachtet, wie in Schlaf versunken, leblos und unthätig; kein Fortschritt wäre möglich gewesen, aus Mangel an Reiz. Weich gebettet in die gegenwärtige Empfindung, hätte sein Geist nach weiter nichts verlangt; sein Leben hätte dem Leben eines Muschelthieres geglichen, wäre vielleicht noch tiefer herabgesunken auf der Leiter. Keine Forschungen, keine Anstrengungen, keine Entwickelung wären möglich gewesen. Die Entwickelung ist die Frucht der Arbeit; aus ihr entspringt der Gedanke, der Fleiß, die Kunst, die Wissenschaft; durch sie offenbaren sich die unbestimmt fort-

schreitenden virtuellen Kräfte, die im Innersten unserer Natur verborgen sind und deren wahre Größe bilden. Beklagen wir uns also nicht über die Nothwendigkeit der Arbeit, über die allgemeinen Gesetze die aus dem Kämpfen ein Element der Harmonie der Dinge machen; preisen wir vielmehr diese Nothwendigkeit, durch die allein der Mensch die niedrigere Welt beherrscht, und zu dem heranwächst, was er nach dem göttlichen Schöpfungsplan werden soll.

Wie die Pflanzen, je nach ihrer Art an gewisse Erdstriche gebunden, wo die äußern Bedingungen die zu ihrer Existenz erforderlich sind, zusammentreffen, bringen die Thiere bei ihrer Geburt alles mit was zu ihrer Erhaltung nothwendig ist, sind mit hinlänglichen Mitteln zur Vertheidigung gegen alle möglichen Ursachen, deren Einwirkung ihnen nachtheilig werden könnte, versehn. Der Mensch im Gegentheil ist, wenn er geboren wird, wehrlos, nackt, ohnmächtig, und kann deßhalb auch unter allen Himmelsstrichen leben, weil er je nach den mannigfaltigen Erfordernissen des Climas und des Bodens die Mittel zu seiner Wehr und Erhaltung selber schafft, sie dieser Mannigfaltigkeit anpaßt, und dieselben stets zu vervielfältigen und zu vervollkommnen versteht.

Der größte Theil der Erde wäre für ihn unbewohnbar, er könnte darauf nicht leben, vermöchte er nicht deren physische Bedingungen in Bezug auf sich zu verändern. Sogar in den gemäßigten Zonen muß er sich vor Feuchtigkeit und Kälte, diesen schrecklichen Feinden seiner gebrechlichen Organisation, schützen, sich Kleider verfertigen und Wohnstätten aufschlagen, worin er ein Obdach gegen Regen und Wind, die rauhen Jahreszeiten, und überhaupt gegen alle nachtheiligen Einflüsse der Atmosphäre finde. Beinahe allenthalben würde die spärliche und un-

gewisse Nahrung die die Natur von selbst ihm bietet, zur Befriedigung seiner Bedürfnisse und zu seiner Erhaltung nicht zulangen. Außerdem wird ihm diese noch von den Thieren streitig gemacht und ihn selber läßt seine Schwäche Gefahr laufen, die Beute mancher unter letztern zu werden. Die Sorge für seine eigene Vertheidigung, die Nothwendigkeit in der er sich befindet, die vegetabilische Nahrung, die ihm oft mangelt, durch eine andere zu ersetzen, versetzen ihn also in Kriegszustand, mit gewissen Classen von lebenden Wesen, und sein erstes Geschäft ist die Jagd. Die Jagd aber und der Fischfang, der nur eine besondere Art Jagd ist, veranlassen schon eine sehr bedeutende Entwickelung seiner Fähigkeiten. Sie erfordern Beobachtungen, zahlreiche und feine Combinationen, künstliche Erfindungen, Fallen, Waffen, folglich einen Anfang von Industrie, die Anwendung der Intelligenz auf Dinge von mancherlei Art. Seht, in der That, um wie viel der noch so weit zurückstehende Wilde in dieser Beziehung die Thiere übertrifft, welche von der Natur am freigebigsten ausgestattet worden. Kein einziges ist das er nicht besiege, das er nicht auf irgend eine Weise zu seinem Nutzen gebrauche. Alles was jene besitzen, haben sie empfangen; er hat alles erworben, hat sich alles selbst gegeben; ein gründlicher Unterschied, der ihn zum Herrscher, zum Herrn über sie stempelt. Im Vergleich zu ihnen, beinahe von allem entblößt was erforderlich ist, um den äußern Ursachen der Zerstörung zu widerstehen, als er geboren ward, ist er doch jetzt besser bekleidet, besser bewaffnet, als irgend eines unter ihnen. Er kennt, er sieht voraus; er modifizirt, wiewohl in einem noch sehr engen Kreise, die unorganische und organische Natur; er fängt an sie umzuwandeln für seine besondern Zwecke, sie neuen Gesetzen zu unterwerfen, sie unter seinen Willen zu beugen. Entweder unmittelbar oder mittelst gewisser Zu-

bereitungen, zieht er seinen Nutzen aus einer Menge Körper, an deren Benutzung das künstlichste Thier nimmermehr denken wird. Er vervielfacht die Mittel seiner Thatkraft, je nach der Vielfachheit der Hindernisse die er zu überwinden hat, je nach dem Zweck den er erreichen will. Auf dieser Stufe seines Fortschrittes ist er schon weit vorausgeeilt über die Grenzen die dem Fortschritt der niedrigern Wesen gesteckt sind; er hat gleichsam die Natur schon daran gewöhnt, ihm zu gehorchen, ihre blinde Gewalt seiner intelligenten und unbestimmt zunehmenden Gewalt, die er fortan an ihr auszuüben nicht aufhören wird, unterzuordnen.

Dieser höchst unvollkommne erste Zustand jedoch kann nur ein vorübergehender Zustand seyn, eine der anfänglichen Perioden einer Entwickelung, die nie stille steht, weil ihr Ziel Gott ist. Die Jagd zerstreut die Menschen; sie erheischt im Verhältniß zu ihrer Anzahl einen unermeßlichen Landstrich, damit sie daselbst ihr Leben fristen können, und gestattet ihnen zudem eine höchst unsichere Existenz. So lange die Menschen also keine sicherere und reichlichere Hülfsquelle gefunden, stellt sich ihrer Vermehrung ein unübersteigliches Hinderniß entgegen. Das Leben der Art ist sofort auf beinahe nichts reduzirt. Allein das Leben der Art ist eine Bedingung, und zwar die vornehmste, der Entwickelung des individuellen Lebens. Ohne eine gewisse Agglomeration, woraus vielfache, wechselseitige Verhältnisse entspringen, ohne ein wechselseitiges Anspornen, ohne wechselseitige Hülfe ist diese Entwickelung unmöglich. Was wäre der Mensch, wenn er allein wäre? Was vermöchte er? Unter das Thier würde er herabsinken. Alles müßte er in seiner Einsamkeit entbehren, sogar das Werkzeug des Fortschrittes, das Werkzeug der Intelligenz, die Sprache.

Vom Jäger wird er zum Hirten, und schon gestattet dieser neue Stand daß die Bevölkerung auf gleich weitem Boden sich vermehre. Dem Hirten stehn mehr und sichrere Produkte zu Gebote. Seine Heerden kleiden, nähren ihn, und diese seine Nahrung kann er auf unbestimmte Zeiten aufbewahren, um dieselbe je nach Bedürfniß zu verbrauchen; sie erneut und vervielfacht sich ohne beinahe andern Anhalt als die Schranken der Pflanzenproduktion die zur Sättigung seiner Heerden nothwendig ist. Das Hirtenleben deutet also auf einen unstreitlichen Fortschritt, der durch eine größere Entwickelung der Kraft charakterisirt wird; denn er ist der Ausdruck der Herrschaft die der Mensch über gewisse Thiere errungen, die er wegen des Nutzens, den er sowohl als Nahrungsmittel, als auch als gehorsame Werkzeuge seines Willens aus ihnen zieht, schützt und pflegt. Diese Entwickelung der Kraft hat zugleich eine Entwickelung der Intelligenz, Beobachtungen, Combinationen, welche den Kreis seiner Thätigkeit und seines Wissens, die später und in Folge einer größern Muße durch ein beständiges Ueben der Denkkraft noch zunehmen, erweitert haben, veranlaßt.

Diese Unterwerfung gewisser Thiere, die des Menschen Hausgenossen und Dienstboten geworden, dieses ganze Volk gehorsamer Unterthanen die seinen Winken folgen, diese lebendigen Kräfte die nach seinem Willen thätig sind, das ist gewiß ein außerordentlicher Gewinn, eine bedeutende Modifikation in der dem Menschen untergeordneten Natur; und da für ihn, aus diesem Fortschritt, eine Ausdehnung der Macht erwächst, so erleichtert er ihm auch die spätern Fortschritte.

Unter den verschiedenen Gesichtspunkten aus den man die so merkwürdige Erscheinung der Herrschaft betrachtet, die der Mensch über die von ihm gebändigten Thiere ausübt, ist einer, der

unsere Aufmerksamkeit hier zu fesseln verdient, weil er mit der allgemeinen Philosophie der Wesen, und der Philosophie des Menschen ins Besondere, in unmittelbarer Berührung steht. Was ist wohl diese Gewalt, die er über gewisse ursprünglich unabhängige Wesengattungen ausübt? Wie kann sie erklärt werden? An was für Gesetze knüpft sie sich? Gesetze höherer Natur als die der rein organischen Wesen, das ist klar; denn sie ist dem Menschen ausschließlich eigen; kein Thier, so merkwürdig auch der Instinkt seyn mag, mit dem es begabt, theilt mit ihm diesen Vorzug einer besondern Natur. Man beobachtet allerdings bei den Thieren einen gewissen gegenseitigen Einfluß, Eindrücke von Furcht, Aeußerungen der Antipathie, manchmal der Zuneigung; nie aber hat man gesehn daß eine Gattung die andere unterjocht, unter ihre Gewalt gebracht hätte, um verschiedenartigen zum voraus bestimmten Nutzen daraus zu ziehn. Dieß hat aber der Mensch gethan, und zwar früher als die Zeiten deren Gedächtniß die Geschichte aufbewahrt.

Obgleich die Kraft nothwendig ist um diese Herrschaft zu gründen und aufrecht zu erhalten, so ist sie doch nicht deren ursprüngliche Quelle; denn es giebt weit stärkere Thiere als der Mensch, und es ist ihm dennoch gelungen sie an's Joch zu schmieden. Die Intelligenz an sich bewirkt nicht physich und unmittelbar diese Erscheinung, sie leitet den Gebrauch der Mittel; sie ist aber nicht das wirksame, direkte Mittel, die thatkräftige Ursache der hervorgebrachten Wirkungen. Der Stand der Dienstbarkeit setzt eine strenge Modifikation der natürlichen Instinkte und der angebornen Sitten, und folglich eben so bedeutende Modifikationen der organischen Bedingungen, welche diesen Instinkten und Sitten entsprechen, voraus. Diese Modifikationen werden von Generation zu Generation übertragen, zerstören

jedoch nicht den ursprünglichen Typus, der mit jedem neuen Geschlecht sichtbarer wiedererscheint, wenn die Gattung aufhört dem beständigen Einfluß des Menschen unterworfen zu seyn. Dabei ist noch zu bemerken daß dieser Einfluß sich bloß auf die Arten erstreckt deren Organisation mit derjenigen des Menschen, eine gewisse Analogie verräth. Es hängt in der That jedes Verhältniß der Wesen untereinander von ihrer respektiven Beschaffenheit ab, und setzt folglich Verhältnisse in der Organisation voraus. Hieraus ersieht man daß die Thatsache die wir zu erläutern suchen, in die Ordnung derer gehört, die von den allgemeinen Gesetzen der Communikationen der Wesen untereinander, abhängen. Ihr Prinzip ist das instinktmäßige Gefühl der Superiorität des Menschen das, schon bei dessen Ansehn, im Thiere sich regt, und dieses Gefühl, zu dem sich der Eindruck der Furcht oder der Zuneigung gesellt, setzt die reelle Einwirkung eines Vermögens voraus, das jenes physiologisch modifizirt, und erheischt folglich die Mittheilung eines Etwas vom Menschen an das Thier. Dieß führt uns neuerdings dahin die Existenz einer reinen, ursprünglichen Kraft zu erkennen, von der die den rein physischen Gesetzen unterworfene Kraft nur eine besondere Aeußerung ist, die sich auf eine der allgemeinen Arten in denen die Wesen in der Welt bestehn, bezieht.

Die Modifikationen die der Mensch in den Thieren zu Stande bringt, um sie sich dienstbar zu machen, sind gleicher Natur mit denen die er mittelst der Cultur in den Individuen seines eigenen Geschlechtes hervorbringt. Er hemmt die Entwickelung einiger ihrer angebornen Neigungen, und begünstigt dagegen die Entwickelung anderer. Er theilt ihnen etwas von sich mit, da er sie sich ähnlich macht, so weit wenigstens, als es die niedrigere Beschaffenheit der einen und die individuelle Organisa-

tion der andern gestattet; er macht sie zu gewissen Handlungen tauglich, zu gewissen Verrichtungen brauchbar, zu denen sie, ohne Cultur, immerdar untauglich geblieben wären, mit dem Unterschiede jedoch zwischen den Thieren und den menschlichen Individuen, daß bei letztern die Entwickelung der Denkkraft, und folglich des Willens, das Resultat der Cultur, das Ergebniß des auf sie in der zweifachen, geistigen und physischen Sphäre ausgeübten Einflusses gewesen ist, während dieser selbe Einfluß, der das Thier in seinen rein physiologischen Bedingungen modifizirt, ohne ihm je Anlagen verleihen zu können, die es nicht einmal dem Keime nach besitzt, für dasselbe die unabänderliche Nothwendigkeit nach diesen Modifikationen zu handeln und zu fühlen, erzeugt hat; kurz, es ist dem Menschen gelungen, ihm etwas von seiner Intelligenz und sogar von seiner Liebe einzuverleiben, ohne daß deßhalb seine Natur verändert worden wäre. Wir können nicht genug hierauf aufmerksam machen, und wir wünschen hauptsächlich, daß man wohl begreife, daß in dieser Ordnung von Communikationen, so wie in allen andern, man sich keine abstrakte Einwirkung, die sich in eine bloße Erscheinung des Zusammenhängens auflöst und unverständlich, widersprechend wäre, denken darf, sondern eine effektive Einwirkung, die, vom unorganisirten Körper an bis zum Wesen das am wenigsten beschränkt, von Seiten des Agenten eine wahre Transfusion von irgend etwas seiner selbst voraussetzt. Denn alle Vereinigung ist sonst unmöglich, da vereinigt seyn so viel heißt wie eins ausmachen, zu einer gewissen Art mehr oder minder engen Einheit konstituirt seyn; und die vollkommene Einheit der Schöpfung, der göttlichen Einheit ähnlich, würde aus der vollkommnen Communikation der verschiedenen Wesen, wenn diese sich, mittelst einer vollständigen Ergießung ihrer

selbst, gegenseitig einander hingäben in allem was sie sind, hervorgehn.

Obgleich das Hirtenleben, weit mehr als das Jagdleben, die Entwickelung der Art begünstigt, so kann doch noch immer diese Entwickelung sehr enge Grenzen nicht überschreiten. Eine Heerde, zureichend um eine bestimmte Anzahl Menschen mit dem Nothwendigen zu versehn, erfordert einen im Verhältniß sehr ausgedehnten Landstrich; und da der Hirte zu einem unaufhörlichen Ortswechsel gezwungen ist, da er sogar, je nach den Jahreszeiten, zuweilen in mehreren sehr von einander entfernten Orten seinen Wohnsitz aufschlagen muß, so halten diese nomadischen Sitten den Fortschritt des Kunstfleißes, der ruhige und heimische Arbeiten, feste Einrichtungen erfordert, beinahe gänzlich auf, so daß ein großer Theil der menschlichen Fähigkeiten unthätig bliebe, wenn der Mensch im Hirtenstande verharrte.

Der Ackerbau, der in seinem Ursprung von den Alten vergöttert wurde, weil sie dessen unvergleichliche Wichtigkeit eingesehn hatten, der Ackerbau allein gestattet der Bevölkerung, sich unbestimmt zu vermehren. Er beut dem Menschen eine beträchtliche Menge neuer Nahrungsmittel, während ein Theil derer die die Jagd verleiht, fortdauert, und die Produkte der Heerden statt abzunehmen, zunehmen; denn die Bestellung der Felder, dadurch daß sie die Erde nöthigt, die den Hausthieren angemessene Nahrung in reichlicherm Maße hervorzubringen, bietet ein Mittel, jene auf einer gleich großen Fläche zu vermehren, trotz dem daß diese nicht ausschließlich ihrer Versorgung gewidmet ist.

Die Gewalt die der Mensch als Hirte über das Thierreich ausübt, übt er als Feldbauer auf das Pflanzenreich; der Feldbau ist weiter nichts; er ist einzig und allein das Wirken des Menschen

auf die seiner Herrschaft mehr und mehr unterworfene Natur; und wenn er erst Feldbesteller wird, nachdem er Jäger und Hirte gewesen, so geschieht's unter andern, weil er zuerst die Thiere die sein Gebiet verwüsten würden, bekämpfen und ausrotten, diejenigen deren Hülfe und Beistand ihm zu dieser mühsamen und komplizirten Arbeit durchaus nothwendig war, bändigen, endlich Werkzeuge, die der Unzulänglichkeit seiner Organe abhelfen, und ohne welche der Feldbau absolut unmöglich wäre, erfinden und verfertigen mußte.

Dieß Erforderniß gewisser Werkzeuge, für die einfachsten Feldarbeiten sogar, wird zur Veranlassung neuer Entwickelungsperioden. Es entstehn die mechanischen Künste, die sich von Tag zu Tag vervollkommnen. Der erwachende Gewerbfleiß stachelt den Forschungs- und Beobachtungsgeist, treibt an zu Versuchen und Experimenten, und setzt der all zu großen Zerstreuung der menschlichen Individuen ein Ziel; er bringt sie einander näher, concentrirt sie auf einen Punkt, zwingt sie, ihre geistigen und physischen Kräfte zu verbinden, in Gemeinschaft zu bringen. Dadurch wird der Fortschritt rascher. Welche Strecke hat der Mensch aber bis dahin schon durchlaufen! wie herrlich haben sich die der menschlichen Natur inwohnenden Kräfte bereits entfaltet! Als Jäger lebt der Mensch noch nach Art der Thiere; wie sie lauert er auf Beute, wirft sie zu Boden und verschlingt sie. Auf einen Grad hin übt er so zu sagen auf die äußere Welt keine andere Gewalt als die eben jener Thiere, die er bekriegt; nur findet er in sich, in seiner Intelligenz, Mittel die jene nicht besitzen, um sich eine stets deutlichere Superiorität, stets leichtere Triumphe in diesem Kriege zu sichern.

Er schafft sich darauf unter ihnen folgsame Gehülfen; er unterwirft sich gewisse Gattungen, um daraus verschiedenartigen

Nutzen zu ziehn; er läßt ihre Kraft und sogar ihre Instinkte, die er nach gewissen ihnen unbekannten Zwecken hinleitet und mittelst des Einflusses seines intelligenten und freien Willens modifizirt, zu seinem Vortheil gereichen. Er allein, auf unserm ganzen Erdball, besitzt dieses Vermögen. Kein einziges rein organisches Wesen hat je andere Wesen, weder gleicher noch verschiedener Natur, so tief sie auch unter ihm stehn mochten, unter seine Botmäßigkeit gebracht. Unabänderlich eingeschlossen in einen Kreis, dessen, von den Gesetzen der Schöpfung bestimmte, Grenzen sie nicht überschreiten können, verfügen sie bloß über ihre eigenen Kräfte, weil ihre Kräfte auf den Instinkt berechnet sind, der Gebrauch davon macht; weil bedeutendere Kräfte, da in ihnen kein hinlängliches Leitungsprinzip vorhanden ist, zu störenden Kräften würden, deren blindes Wirken die Harmonie der Dinge beeinträchtigen könnte. Aus demselben Grunde wächst auch der Mensch nur an Kraft, wenn er an Verstand zunimmt; es entwickelt sich seine Macht nur in dem Maaße wie er fähig wird den Gebrauch derselben zu regeln, und sie zur allgemeinen Ordnung beitragen zu lassen; und ist diese Entwickelung ohne Ziel, so ist's weil der geistigen Entwickelung die ihr entspricht gleichfalls keine Schranken angewiesen werden können; weil der Mensch, in seiner unbestimmt fortschreitenden Entfaltung, ewig nach Gott hingezogen wird, sich Gott nähert, wie die ganze Schöpfung dahin trachtet, ihn in sich zu offenbaren, ihn in allem was er ist wiederzugeben.

Nachdem er die, auf der Leiter deren höchste Stufe er bildet, ihm am nächsten stehenden Wesen gebändigt und unterjocht, und aus ihnen nothwendige Werkzeuge zu neuen Eroberungen gemacht, dehnt er sein Gebiet nach allen Richtungen aus, unterwirft seiner Herrschaft die Pflanzen die auf der Oberfläche

wachsen, die Mineralien welche im Schooße der Erde verborgen sind. Aus Vorsicht modifizirt er die Vertheilung und respektive Proportion der Pflanzengattungen, die selbst, vermöge seiner Einwirkung, modifizirt werden, dergestalt, daß ihr ursprünglicher Typus, wiewohl unvergänglich, dennoch zuweilen beinahe ganz verschleiert ist. Gewisse Pflanzenfamilien werden Hauspflanzen, wie gewisse Thiere Hausthiere. Der Boden ändert sein Aussehn und seinen Charakter; er wird umgewandelt unter der Hand die ihn bearbeitet und urbar macht; er wird bedeckt mit neuen Erzeugnissen, gesunder, den Bedürfnissen des Herrschers, der ihm den Siegel seiner Obergewalt aufdrückt, angemessener. Die Natur also, in welche der Mensch im Anfang verschmolzen war, strebt nun in ihm zu verschmelzen, sich mit ihm zu verähnlichen, gewissermaaßen nur eine Erweiterung seiner selbst zu seyn, da ihre Kräfte sich mit den seinigen vermengen, identifiziren, da er darüber verfügt wie über seine Organe. Nehmen wir an diese wunderbare Macht des Menschen hätte den letzten Grad ihrer Entwickelung erreicht: was erblickten wir da? Es wäre der Mensch Besieger der Natur, von ihren Banden ledig; und die Natur wäre bis zum Menschen erhoben, durch ihren Gehorsam, durch ihre vollständige Unterwerfung unter das Wesen das, dadurch daß es sie nach den Gesetzen einer höhern Ordnung regierte und sie seiner Verrichtungen theilhaftig machte, sie an seiner eigenen Vollkommenheit theilnehmen ließe, wie beim menschlichen Individuum der reine Organismus zur Gemeinschaft der Vollkommenheit der intelligenten Natur zugelassen wird.

Wie wunderbar jedoch ist die Einheit der Schöpfung und die Einfachheit der sie regierenden Gesetze! Jener erhabene Einfluß des Menschen auf die niedrigere Welt, wodurch er die Natur an

sich zieht, sie gewissermaaßen mittelst einer wahrhaften Ausgießung seiner selbst beseelt, und sie während seinem aufwärtsgehenden, ewigen Streben nach Gott mit sich emporhebt, ist keine einzelnstehende Thatsache, hängt seinem Wesen nach nicht von besondern Gesetzen ab, die sich ausschließlich auf den Menschen beziehn; es ist dieß bloß eine Stufe der allgemeinen Entwickelung der Wesen, denn alle unter ihnen haben einen ähnlichen Einfluß ausgeübt und üben ihn noch immer. In der That, als nach und nach die Körper ursprünglich entstanden, erhoben die vollkommnern und complizirtern die niedrigern Formen bis zu sich, und so geschah es daß, aus einer fluiden Masse die im Raume dahin schwebte, unser Erdball das wurde, was er war zur Zeit wo ein Anfang von Vegetation daselbst sich zeigen konnte. Da modifizirten ihrerseits die Pflanzen die Luftarten und leblosen Körper, absorbirten sie, combinirten, assimilirten sie, machten sie so ihrer größern Vollkommenheit theilhaftig, und erhoben sie bis zu sich. Sie sagten sich von der untergeordneten Natur los, beherrschten sie, unterwarfen sie, und beseelten sie gleichsam mit einem neuen Leben, indem sie dasselbe ihren thätigen Kräften unterthänig machten. Was die Pflanzen in Bezug auf die unorganisirten Körper gethan, das thaten darauf die Thiere in Bezug auf die Pflanzen. Sie absorbirten sie, identifizirten sie mit sich, und erhoben auch die Natur bis zu sich. Das heißt allerdings nicht, daß damals keine unorganisirten Körper und keine Pflanzen ihrer besondern Existenzart nach mehr existirten und fortan mehr existiren sollten; allein ihre Typen, die zu wirksamen Elementen vollkommener Formen geworden waren, hatten demnach Theil an letzterer Vollkommenheit, und die Natur, in ihrer Einheit betrachtet, hatte den höhern Grad der Vollkommenheit, welcher der spontanen Kraft, der Empfindung und

dem Instinkt entspricht, erreicht. Würden die niedrigern Wesen zu seyn aufhören, so könnten auch die höhern nicht fortbestehn; denn dadurch daß sie erstere assimiliren, werden sie erhalten und vermehren sie sich. Es darf aber nicht vergessen werden daß die Individualität nur mit der rein negativen Grenze in Beziehung steht; daß alles was die Wesen, welcher Art sie auch seyen, Positives an sich haben, ihrem Typus angehört, in ihrem untheilbar einigen, und wegen seiner Einheit unbestimmt mittheilbaren oder unter den Bedingungen der Ausdehnung, deren Ausdruck die Zahl ist, unbestimmt realisirbaren Typus wohnt; daß also der Fortschritt nur dem Typus eigen ist, und daß, ist er einmal im Typus vollendet, er durchaus, im strengsten Sinne des Worts, vollendet ist.

Viertes Kapitel.

Erste Aeußerungen der menschlichen Fähigkeiten und erste Erfindungen. Ursprung der Gewerbe.

Besäße der Mensch zu seiner Vertheidigung keine andern Waffen als diejenigen die er mit zur Welt bringt, hätte er bloß seine Organe, um auf die Außenwelt zu wirken, so wäre er, verhältnißmäßig zu seinen Bedürfnissen, das aller armseligst beschenkte Geschöpf. Er, der so vielen Gefahren, so verschiedenen nachtheiligen Einflüssen ausgesetzt ist, würde, da er unfähig gewesen wäre sich einen Unterhalt zu sichern, alsobald wieder von der Erde verschwunden seyn. Damit er erhalten werden, und die Art sich fortpflanzen und vermehren konnte, mußte er sich selbst verleihen was ihm mangelte, sich Gehülfen schaffen und der Natur die Werkzeuge entreißen, die nothwendig sind um diese Natur zu bekämpfen und zu beherrschen. Diese ersten, an und für sich und in ihren Ergebnissen so merkwürdigen Versuche, diese anfängliche Entfaltung der innern Kräfte, verschwinden im grauen Alterthum. Von diesen geheimnißvoll verschleierten Anfängen ist nichts bekannt. In dieser Hinsicht verhält sichs mit der ganzen Menschheit wie mit den auf einander folgenden Individuen, aus denen sie zusammengesetzt ist. Ihr Gedächtniß geht nicht weiter zurück als bis auf eine bereits

schon vorgerückte Stufe ihrer Entwickelung: der vorhergegangenen Zustände ist sie unbewußt. Die ursprünglichen Aeußerungen ihrer wesentlichen Thätigkeit haben in ihrer Erinnerung keine Spur zurückgelassen. In den ältesten Zeiten, von denen die zurückgebliebenen Dokumente sprechen, bestand die Sprache, waren Rudimente der Künste vorhanden; die Geschichte lehrt folglich nichts über ihre Bildung, ihr Entstehn. In dieser Beziehung müssen wir uns mit Muthmaaßungen begnügen, uns auf das beschränken, was der Verstand aus gewissen indirekten Beobachtungen, und hauptsächlich der Kenntniß der allgemeinen Ursachen und Gesetze folgern kann. Die Versuche aber, die gemacht wurden, um diese so wichtigen Fragen zu erläutern, um diese Urthatsachen zu erklären und begreiflich zu machen, lassen sich auf zwei Hauptsysteme zurückführen, die zwar beide verworfen werden müssen, obgleich sie, wie wir bald sehn werden, beide etwas Wahres für sich haben.

Das Thier nimmt Erscheinungen wahr, ohne je zu versuchen, die Ursachen derselben zu ergründen, weil der Begriff von Ursache für es unzugänglich ist. Das intelligente Wesen, im Gegentheil, das zugleich mit dem Nothwendigen und dem Zufälligen, dem Wahren und dem Reellen in Berührung steht, bemüht sich, sobald es eine Erscheinung wahrnimmt, dieselbe an ihre Ursache zu knüpfen, mit andern Worten, dieselbe zu begreifen. Dieß haben die Menschen von je her gethan, dieß werden sie fortan noch immer thun: ihre Natur treibt sie unaufhaltsam dazu. Da sie aber die unmittelbaren Ursachen nicht kennen, so steigen sie, um dieses Bedürfniß ihres Geistes zu befriedigen, bis zur Universal-Ursache empor. Dieß ist um so merkwürdiger, da sich daraus ergibt, daß die Idee von dieser Ursache der genauen Kenntniß aller andern, welche nur sekundäre Spezifikationen

derselben sind, vorangeht; daß sie den ersten Denkoperationen vorwaltet, daß sie die Wurzel der Intelligenz ist. Deßhalb schreibt ganz natürlich das Kind alle Erscheinungen, die einen bedeutenden Eindruck auf es machen, Gott zu; deßhalb auch erblickte das Menschengeschlecht, in seinem Ursprung, wie das Kind, in allen Dingen Gottes Einwirkung und unmittelbare Dazwischenkunft. Im Grunde irrte es sich nicht; und sogar indem es die Gottheiten vervielfachte, damit sie der Vielfältigkeit der beobachteten Erscheinungen entsprächen, that es weiter nichts als die einzelnen Ursachen in der allgemeinen Ursache individualisiren, in dem Maaße wie die Erscheinungen selber sich, vor seinen Augen, in dem Ganzen individualisirten. Die Wissenschaft, selbst heut zu Tage, thut weiter nichts; es ist bloß zu bemerken, daß die Alten die einzelnen Ursachen nur in ihrer radikalen Beziehung zur allgemeinen Ursache betrachteten, und keinen andern Begriff als den dieser Ursache damit verbanden, während die Wissenschaft dieselben ihrem spezifischen oder unterscheidenden Charakter nach erfaßt oder zu erfassen sucht. Darin bloß besteht der Unterschied. Warum haben die Körper Schwere? Weil Gott es gewollt, sagten die Alten, weil er in ihnen diese Tendenz, von der die Ordnung der Welt abhängt, erweckt: weil die Körper einander anziehn, sagt die Wissenschaft, weil in der Welt eine besondere Kraft, die Attraktion, vorhanden ist, die nach nothwendigen, unabänderlichen Gesetzen wirkt; was uns in Stand versetzt, deren Wirkungen streng voraus zu berechnen und zu kombiniren, um einen Zweck zu erreichen. Da man aber immer in Gott oder in der Universal-Ursache den Ursprung und den Grund der abgeleiteten Ursache oder der Attraktion suchen muß, so gibt die Wissenschaft dieselbe Antwort wie die Alten, wie das Kind. Aus einem andern Gesichtspunkt be-

trachtet, beweist diese ihre Antwort einen unermeßlichen Fortschritt, da sie die Kenntniß dessen was die formelle Ursache der Schwere charakterisirt, den klaren Begriff dieser Spezifikation der allgemeinen Ursache voraussetzt. Je weiter also die Intelligenz sich entwickelt, desto mehr einzelne Ursachen unterscheidet sie; d. h. dadurch, daß sie die speziellen Beziehungen der einigen und universellen Ursache zu den verschiedenen Erscheinungen entdeckt, gelangt sie zur Erkenntniß der unmittelbaren Ursachen, ihrer besondern Gesetze, und kann dadurch auf die Außenwelt einen Einfluß üben, der physisch weiter nichts als der Einfluß dieser Ursachen selbst ist, der zu gewissen Zwecken hingeleitet wird.

Je weiter der Mensch voranschreitet in dieser Kenntniß, desto umfassender wird der Kreis von Problemen, die für ihn einer reellen oder wissenschaftlichen Lösung fähig sind. Die Universal-Ursache bleibt beständig die Quelle aller Erklärung; da er aber dieselbe in ihren verschiedenen Modifikationen erfaßt, sie in den sekundären Ursachen, wodurch sie spezifizirt wird, begreift, so kann er jetzt die Erscheinungen an das unmittelbare Prinzip ihrer Erzeugung knüpfen, und es gelingt ihm so, sie nach ihren Unterscheidungsmerkmalen zu begreifen. Sein Begreifen geht jedoch nicht weiter, als bis zur Kenntniß dieser unmittelbaren Ursachen. Ebenso wenn man beim Nachforschen über den Ursprung der Sprache, den Ursprung des Ackerbaues, der mechanischen Künste u. s. w., denselben der Einwirkung Gottes, einer göttlichen Inspiration, einer göttlichen Offenbarung zuschreibt, so versteht man darunter, entweder einen den natürlichen Ursachen und Gesetzen entsprechenden und durch diese Gesetze geregelten Einfluß: dann erklärt man nichts, gibt keine Lösung, weil man nichts ausspricht, was dazu dienen könnte, die Erscheinung an diese natürlichen Ursachen, welche dieselbe unmittelbar

hervorbringen, zu knüpfen; oder man nimmt eine übernatürliche Einwirkung oder Offenbarung an, und bejaht dann und läugnet zugleich die Natur: man bejaht sie, weil die Erscheinungen die man erklären will, der natürlichen Ordnung, wie man dieß zugibt, angehören; man läugnet sie, weil sie an und für sich der natürlichen Ordnung nicht angehören können, ohne daß sie zugleich der Art ihrer Erzeugung oder ihren unmittelbaren Ursachen nach natürlich sind. Und überdieß, wenn die Natur keine wirksamen, obschon zufälligen oder abgeleiteten Ursachen in sich schlösse, wenn sie weiter nichts als das Zusammentreffen einfacher Erscheinungen wäre, so hätte sie, da sie selbst nur ein Phänom wäre, gar keine Realität, und der Pantheismus gewonnenes Spiel. *

So oft man, wenn von einer Erscheinung in der Schöpfung und nicht von dem ursprünglichen Akt wodurch Gott geschaffen hat, die Rede ist, zur göttlichen Dazwischenkunft seine Zuflucht nimmt, um erstere zu erklären, so bekennt man bloß, daß man die nächste und in diesem Sinne wirkliche Ursache derselben nicht kennt. Die Welt ist nur darum ein Zusammenhang von Wirkungen, weil sie ein Zusammenhang von Ursachen ist, und es be-

* Es führt in der That Malebranche's Theorie über die zufälligen Ursachen, logisch zum Pantheismus. Zufällige Ursachen sind keine Ursachen, da sie nichts bewirken. Ursache heißt soviel wie Kraft, Vermögen, Wirksamkeit. Die Thatkraft der natürlichen oder endlichen Ursachen läugnen, heißt folglich so viel wie läugnen daß irgend eine Kraft, irgend ein Vermögen dem geschaffenen Wesen inwohne; und da alle Wesen nur mittelst der Kraft die sie besitzen, und durch die sie beständig verwirklicht werden, bestehen können, so hätten sie, wollte man ihnen diese Kraft vorenthalten, nur eine ideale oder phänomenale Existenz. Zwar ist jedwede endliche Kraft, in dem Wesen das solche besitzt, nur ein Ausfluß, eine Theilhaftigkeit der unendlichen, göttlichen Kraft. Dieß hat Malebranche wohl eingesehen; allein er hat nicht gesehen daß diese abgeleitete beschränkte endliche Kraft dem Wesen, das ohne sie nicht existiren könnte, eben so reell angehört als die unendliche Kraft Gott angehört. Daher seine falsche Ansicht über die sekundären Ursachen die er dem Namen nach annimmt, der That nach aber verwirft, weil er sie für unwirksam oder rein zufällig erklärt: ein höchst bedeutender Irrthum aus dem Spinosa nur die letzten Schlüsse zu ziehen brauchte um zu seinem System der absoluten Identität zu gelangen.

steht die Wissenschaft nicht minder in der Auffassung der Ursachen als in der Kenntniß der Wirkungen; ja sogar jede Wissenschaft besteht nur in der Auffassung der Ursachen und ihrer Verhältnisse oder ihrer Gesetze.

Andere haben die ersten Aeußerungen der menschlichen Thätigkeit, die ersten Erfindungen, aus der Erfahrung und dem dazu gekommenen Nachdenken zu erklären gesucht. Welch eine Reihe von Jahrhunderten aber wäre erstlicherforderlich gewesen, bis der Mensch auf diesem einzigen Wege die niedrigste Stufe erreicht hätte von denen, auf welchem wir ihn heutzutage erblicken? Es ist also mehr als schwierig, diese Hypothese mit dem, was alle wissenschaftlichen Fakta, einstimmig, über die Zeit der Erscheinung des Menschen auf der Erde zu vermuthen berechtigen, in Einklang zu bringen. Dieß ist jedoch eine der geringsten Schwierigkeiten, die jene Hypothese darbietet. Wie hätte wohl der Mensch in dem Zustande, der, wie man annimmt, während so geraumer Zeit der seinige war, fortleben und sich fortpflanzen können; wie hätte er wohl außerhalb seiner Natur fortleben können, alles dessen beraubt, was die Unzulänglichkeit seiner Organe zur Bewahrung vor den zerstörenden Ursachen, die ihn in so großer Menge umringen, ergänzt? Dieß läßt sich in keiner Weise begreifen; denn man darf nicht vergessen, daß das Thier, seiner organischen Entwickelung allein zufolge, alles das wird was es werden kann, individuell erwirbt was zu seiner Erhaltung und zur Erhaltung der Art erforderlich ist. Nicht so verhält es sich mit dem Menschen. Die rein organische Entwickelung bei ihm entspricht keineswegs nothwendigerweise der Entwickelung seiner höhern Fähigkeiten, der Entwickelung der Intelligenz, wodurch er sich die Werkzeuge zum Handeln, die Hülfsmittel aller Art die ihm mangeln, schafft;

denn sonst wäre von jeher jedes einzelne menschliche Individuum gewesen und würde zu allen Zeiten seyn, was alle andern von jeher gewesen sind und fortan seyn werden, den geringen Unterschied abgerechnet, den man bei den Thieren zwischen den Individuen derselben Gattung bemerkt. Man müßte also, wir wiederholen es, annehmen, es hätte der Mensch während langen Jahrhunderten das entbehrt was eigentlich den Menschen macht, was seine Existenz sichert, was ihn in Stand versetzt allem zu trotzen was diese unablässig bedroht; er hätte einen großen Zeitraum hindurch in einem seiner Natur durchaus widersprechenden Zustand gelebt. Wie sollte er aber aus diesem Zustand herausgetreten seyn? Ausschließlich und ohne Unterlaß mit der Befriedigung seiner physischen Bedürfnisse beschäftigt, wie konnte er sich über dieses materielle Leben erheben, wie seinen Geist zu andern Gegenständen emporschwingen, seinen Verstand ausbilden, denselben auf das Auffinden von Vortheilen verwenden, von denen er zuvor keine Vorstellung hatte? Man nenne ein Beispiel von einem wilden Völkerstamme der also seinen Zustand verbessert hätte, der von selbst höher gestiegen wäre als die Stufe auf der man ihn ursprünglich gefunden: und was der Wilde nicht thut, das hätte anfänglich der Mensch der unter dem Wilden, in mancher Hinsicht sogar unter dem Thiere steht, gethan!

Doch damit ist's nicht genug: man nimmt an, er könne nachdenken, er sey im Stande zu beobachten, zu vergleichen, Schlüsse zu ziehn, kurz complizirte und mannigfaltige Geistesoperationen zu verrichten; also ausgestattet, erfindet er die nothwendigsten Künste, macht er die ersten und schwierigsten Schritte auf der Bahn der Entwickelung. Sehr richtig; welch ein Fortschritt aber, dessen Resultat das Nachdenken, der Verstand ist! Und wie ist ein solcher zu Stande gekommen? Der Verstand setzt

ein zuvor dagewesenes Wissen voraus, aus welchem er entspringt und ohne welches er nicht entspringen könnte; die nicht nur virtuelle, sondern eigentliche, gegenwärtige Superiorität, welche den Menschen zum Herrn und Beherrscher der Natur macht. Folglich ist's nicht der Verstand, der ihm im Anfang zu dieser Herrschaft verholfen, wiewohl er später bedeutend dazu beiträgt, dieselbe auszudehnen und zu erweitern. Jedermann sieht, daß das Problem, dessen Lösung gesucht wird, sich in Folgendes auflösen läßt: Wie geht der Mensch vom organischen zum intelligenten Leben über? und daß, wenn man letzteres Leben als entwickelt, thätig annimmt, um des Menschen Thätigkeit, seine anfängliche Entwickelung zu erklären, man die Sache selbst zur Erklärung der Sache zum Vorschein bringt.

Die beiden Systeme, die wir hier in Kürze erörtert haben, scheinen also, wir wiederholen es, gleich verwerflich. Das eine, indem es seine Zuflucht zur ersten und allgemeinen Ursache nimmt, um eine einzelne Erscheinung, die sich augenscheinlich an vorausgehende, alle der natürlichen Ordnung angehörende Erscheinungen knüpft, zu erklären, lehrt folglich nichts über den wahren Ursprung dieser Erscheinung, ihre speziellen, unmittelbaren Ursachen, läßt sie demnach so dunkel wie sie war. Außerdem, da es behauptet, dieselbe habe keine unmittelbare, endliche Ursache, weil man annimmt, sie sey direkt, ausschließlich von der unendlichen Ursache hervorgebracht worden, so muß man von Stufe zu Stufe die ganze Schöpfung unter einem passiven Begriff denken, d. h. unter einem Begriff von der Art, daß ihre Existenz ein augenscheinlicher Widerspruch wäre. Denn wenn die Wesen in sich eine Energie, eine Kraft besitzen, welche eine ihrer Natur gemäße Entwickelung hervorbringt, so erstreckt sich diese Kraft auf alles was ihre Natur virtuell in sich schließt;

besitzen sie diese Energie, diese ursprüngliche Kraft nicht, so sind sie keine wirklichen Wesen, weil ihnen das was allein alles was ist verwirklicht, das ohne was das Wesen nicht gedacht werden kann, mangelt, so haben sie nur eine ideale Existenz, wie die unterschiedenen Gedanken, wie die Urbilder, die ewig in Gott fortbestehenden Typen.

Das andere System, das dem Nachdenken, in Gemeinschaft mit der Erfahrung, die ersten Erfindungen, mittelst welcher der Mensch die Natur bezwungen hat, die ersten Aeußerungen seiner geistigen Kraft und den Ursprung der Sprache selbst zuschreibt, bietet keine geringern Schwierigkeiten dar. Denn wenn man annimmt, der Mensch sey gegenwärtig fähig zu beobachten, nachzudenken, sich ein Ziel der Verbesserung vorzusetzen, und gewissermaaßen logisch darnach zu streben, so heißt dieß so viel als ihn in einem Zustande denken, welcher die Entwickelung die man zu erklären versucht, voraussetzt. Es ist hier man vergesse es ja nicht, von dem ersten Anfang die Rede. Der Verstand vervollkommt; durch die Analogie geleitet, schreitet er von einer bereits gemachten Entdeckung zu einer andern, die weiter nichts als die weitere Ausdehnung ersterer ist. Welch ein Abstand aber von da bis zum ersten Glied dieser Reihenfolge! Eben deßwegen, weil es der Anfang ist, muß es einen andern Ursprung haben, von andern Gesetzen abhängen, als die übrigen. Wie soll man, in der That, sich dasselbe als das Produkt der von dem Nachdenken geleiteten Geistesthätigkeit vorstellen? Thätig seyn, in dieser Bedeutung, heißt suchen. Nun aber setzt die Forschung die Begierde voraus, so wie diese die Kenntniß ihres Objekts: ignoti nulla cupido. Die erste Erfindung hat also nicht das Resultat einer Forschung seyn können, die unmöglich war, da sie keinen Grund gehabt hätte, hat nicht aus einer

Thätigkeit hervorgehen können, die keine Ursache gehabt hätte, da nichts den Geist zum Handeln angetrieben hätte. Auch greifen die Vertheidiger dieses Systems, die mit ihrer eigenen Lösung nicht ganz zufrieden sind, und die unersetzliche Mangelhaftigkeit desselben nicht läugnen können, gewissermaaßen zu einem extremen Mittel und berufen sich auf den Zufall, um das zu erklären, was ihre Hypothese nicht erklärt: eine erbärmliche Erklärung; denn was ist der Zufall? Kann man etwas Sinnloseres denken als das, den Menschen ganz ernsthaft zu sagen: Ihr habt aus Zufall gelebt; dem Zufall verdankt Ihr die Entfaltung Eures Wesens, die Entwickelung Eurer Fähigkeiten, ja sogar Eure Existenz, die von dieser Entwickelung abhängt? Der Zufall ist doch gewiß kein Gesetz, und alles was besteht, entwickelt sich, wächst und besteht kraft gewisser bestimmter und nothwendiger Gesetze, die jeden Begriff von Zufall streng ausschließen. Die Ordnung der Welt, der Zusammenhang der Wesen, die regelmäßige Entfaltung der verschiedenen Naturen, welche durch ihre wechselseitigen Beziehungen die Einheit und Harmonie des Ganzen begründen, kann unmöglich aus zufälligen Combinationen hervorgehn. Alles was ist, mußte seyn, mußte in einem gegebenen Augenblick eine gegebene Stelle einnehmen, und das Gegentheil behaupten ist ein reiner Widerspruch.

Hierin, sowohl wie bei allen falschen, d. h. unvollständigen Begriffen, die man sich von den Dingen gemacht, sind die entgegengesetzten irrigen Meinungen aus einer und derselben Quelle entsprungen, nämlich aus der Unkenntniß der wesentlichen, nothwendigen Verhältnisse zwischen Gott und der Schöpfung. Hieraus hat sich ergeben daß, in dem Hervorbringen der Erscheinungen aller Ordnungen, die einen überall nur die Einwirkung

Gottes, der ersten und unendlichen Ursache, die andern nur den Einfluß der selbst geschaffenen Wesen, oder der abgeleiteten, endlichen Ursachen erblickt haben. Zwar kann nicht geläugnet werden daß nichts in der Welt ohne eine reelle Einwirkung Gottes, die sich je nach der Verschiedenheit der Naturen modifizirt, hervorgebracht werden kann; wahr ist aber auch daß nichts darin hervorgebracht wird, ohne eine eben so reelle Einwirkung der geschaffenen Wesen, eine Einwirkung, die ihnen individuell eigen ist, so wie die Einwirkung Gottes Gott individuell eigenthümlich ist. Der Irrthum besteht aber darin daß die Nothwendigkeit dieser beiden gleich wirksamen Einflüsse verkannt wird, daß man den einen läugnet und den andern annimmt, mit dem einen oder dem andern ausschließlich erklären will was sich nur durch ihre gleichzeitige Aeußerung erklären läßt. Deßhalb ist auch die Philosophie seit den ältesten Zeiten her, so zu sagen, nur ein Wettstreit zwischen zwei Prinzipien gewesen, von denen jedes der Reihe nach um den Vorzug buhlte, von denen aber keines ganz und gar Meister werden konnte, da keines eine genügende Erklärung der Dinge darbot. Es siegt der Theologismus, wenn er sich damit abgibt die Unzulänglichkeit des Naturalismus zu beweisen; es triumphirt der Naturalismus wenn er den Theologismus der Unvollständigkeit zeiht. Und doch, wiewohl sie beide unfehlbar siegen so bald sie angreifen, verleiht der Sieg ihnen nimmer die Obergewalt; wiewohl sie stets unterliegen, wenn sie angegriffen werden, so leben sie dennoch fort, trotz ihrer Niederlage, und können einander nimmermehr vertilgen. Es ist dieß ein sicherer Beweis, daß im Einen wie im Andern eine unvergängliche Wahrheit ruht, daß über der Sphäre, wo ihr theils wirklicher, theils scheinbarer Kampf gefochten wird, sie einen gemeinschaftlichen Ursprung haben müssen, einen Vereinigungs-

punkt, wo nicht sowohl der Unterschied, der sie von einander scheidet, als die Opposition, die ihre gleichzeitige Existenz zum Widerspruch macht, aufhört. Und bringt man diese so wichtige Frage auf ihre ursprüngliche Form oder auf ihre größte Allgemeinheit zurück, so löst sie sich, wie wir bereits gesagt, ganz und gar in folgende auf: Wie kann man die Coexistenz Gottes und der Schöpfung und ihrer beiderseitigen Beziehungen begreifen? Der Zweck dieses Buches ist einzig und allein diese Frage zu erläutern, und wir haben dieselbe direkt behandelt, bevor wir in die Einzelnheiten, die uns gegenwärtig beschäftigen, eingingen.

Um also auf den Gegenstand zurückzukommen, der uns zu diesen Betrachtungen Anlaß gegeben, wollen wir auseinandersetzen auf welche Weise, unserer Ansicht nach, die erste Entwickelung der menschlichen Thätigkeit vor sich ging, und vor allen Dingen wie der Mensch, unserm Begriff nach, das erste und unumgänglich nothwendige Werkzeug zum Fortschritt erworben hat, kurz, auf welche Weise die Sprache entstanden ist.

Fünftes Kapitel.

Fortsetzung des vorigen Kapitels.

Als wir von den Grundlagen der Erkenntniß sprachen, haben wir gezeigt, daß dieselbe wesentlich drei Dinge voraussetzt: das wahrgenommene Objekt, das wahrnehmende Subjekt und ein Mittel, wodurch die Wahrnehmung oder Erschauung bewerkstelligt wird. Denn die Wahrnehmung ist weiter nichts, als das eigentliche, das innere Schauen. Dieses allgemeine und nothwendige Mittel der Wahrnehmung ist das Licht, und das Licht ist in allen Ordnungen die Aeußerung der Form, die allein sichtbar, allein faßlich ist. Und da sie unter drei verschiedenen Arten existirt, die den drei Klassen unorganischer, organischer und intelligenter Wesen entsprechen, so existirt dasselbe wesentliche Licht auch unter drei verschiedenen Arten, je nach seinen Beziehungen zu der physischen, physiologischen und intellektuellen Welt. Das physische Licht, das auf unsre äußern Sinne einwirkt, offenbart die physische Welt, die Körper und ihre Verschiedenheiten. Dasselbe Licht offenbart in einem andern Zustande, die in der individuellen Einheit beschränkten, empfindenden und mit Instinkt begabten Wesen, in ihrer spezifischen Eigenthümlichkeit; in einem dritten Zustande endlich offenbart es in ihrer specifischen Eigenthümlichkeit die intelligenten Wesen, die reinen Ideen, das unveränderlich, ewig Wahre. Mit andern Worten, da die Form,

das Vermögen sich zu offenbaren, in sich trägt, — denn sonst würde sie unsichtbar und unverständlich, ein absoluter Widerspruch seyn; — und da die Form zugleich unter drei verschiedenen, scharf charakterisirten Arten besteht, so existiren auch drei gleichverschiedene Arten der Aeußerung der Form. Und wenn wir in dieser allgemeinen Bedeutung von dem Lichte als Offenbarung der Form sprechen, so möge man nicht vergessen, daß Licht und Sprache in ihren positiven Grundbestandtheilen nur eins und dasselbe sind; daß sie, identisch in allen andern Beziehungen sich nur durch die Beschränktheit unterscheiden, da ihre gemeinsame Wirkung die ist, die Erschauung dessen, was sie offenbaren, zu bewerkstelligen.

Wir haben ferner bemerkt, daß nur erkannt oder gesehen werden kann, was ist, und, da außer Gott und der Welt nichts ist, noch seyn kann, Gott und die Welt alle möglichen Gegenstände des Schauens oder der Erkenntniß umfassen.

Die Wesen die unter dem Menschen stehn, sehen und nehmen die Welt wahr, kennen sie, haben aber nur jene unvollkommne Kenntniß, die, weil sie nicht über die rein zufälligen, veränderlichen Erscheinungen hinaufsteigt, nebst der Idee von Ursache, das Begreifen und Erfassen ausschließt, das die wahre Erkenntniß bildet. Sie sehen Gott nicht, noch nehmen sie ihn wahr, und folglich auch nicht das Unveränderliche, das Nothwendige, das Wahre, das in Gott ist und das Gott selbst ist, und somit geht ihnen eine unerläßliche Bedingung der Intelligenz ab, dasjenige, was dieselbe wesentlich charakterisirt.

Aus ihren Beziehungen zu den Dingen und aus der eigenthümlichen Natur eines jeden derselben ergiebt sich ihre Sprache, ein zusammengesetzter Ausdruck der direkten Einwirkung der Gegenstände der Wahrnehmung auf die wahrnehmenden Wesen

und ihrer speziellen Art zu empfinden und wahrzunehmen; ein Ausdruck ferner des Instinktes oder der eigenwilligen Kraft ihrer Natur selbst, deren Gesetze er offenbart. Allein um richtig zu verstehen, was die Sprache bei dieser Klasse von Mittelwesen zwischen den unorganischen Wesen und dem intelligenten Menschen ist, muß man zu den unorganischen Wesen selbst hinabsteigen; denn auch sie haben ihre Sprache, und dadurch daß wir diese studieren, können wir dahin gelangen, uns eine genaue Idee von der eigenthümlichen Sprache der höhern Wesen zu machen.

Der wahren individuellen Einheit entbehrend, also des Selbstbewußtseyns, und folglich aller Spontaneität, aller Wahrnehmung beraubt, einfache Aggregate gleichartiger Bestandtheile, bieten die unorganischen Körper nur von den allgemeinen physischen Gesetzen abhängige Erscheinungen dar. Ihre Sprache hängt also unmittelbar von diesen Gesetzen ab, weil die Sprache, ihrer Wesenheit nach, nur die Aeußerung der Form ist, und das Vermögen sich zu offenbaren mit jeder Form unzertrennlich verbunden ist. Nun aber kann man in den rohen Körpern die äußere Form des Aggregats, eine veränderliche, beinahe einzig und allein durch äußere Ursachen bestimmte Form von der innern Form eines jeden Bestandtheils oder einer jeden Gruppe von Bestandtheilen, die das ursprüngliche Element der zusammengesetzten Formen ausmachen, d. h. von der spezifischen Natur des Körpers unterscheiden.

Die äußere Form des Aggregats, in dem, was sie Positives und in dem, was sie Negatives hat oder in ihrer Begränzung, äußert sich passiverweise mittelst des Lichtes und des Schattens; und da sie in Folge einer Grundnothwendigkeit diese zwei Elemente, ein positives und ein negatives enthält, so setzt ihre Aeußerung ebenso nothwendig das gleichzeitige Zusammenwirken

des dem positiven Elemente entsprechenden Lichtes und des dem negativen Elemente entsprechenden Schattens voraus. Als Beschränkung des Lichtes setzt der Schatten dasselbe voraus, wie die Grenze der Form die Form voraussetzt; und ebenso wie die nicht begrenzte Form ein Widerspruch wäre und in keiner Weise bestehen könnte, so könnte das Licht dieselbe nicht offenbaren, wenn nicht der Schatten dadurch, daß er es begränzt, ihre Aeußerung bestimmte, wie die Form selbst durch ihre nothwendige Gränze bestimmt wird.

Was die innere Form eines jeden ähnlichen Theilchens betrifft, so wollen wir untersuchen, was vorgeht, wenn das Licht auf einen Körper fällt. Zuerst zeigen sich Erscheinungen des Zurückprallens der Lichtstrahlen, welche die Oberfläche desselben beleuchten, während ein andrer Theil Licht, indem es sich auf dem Körper bricht, denselben durchdringt, wenn er durchsichtig ist, oder von ihm eingesogen wird; immer findet Absorbtion in einem gewissen Grade statt. Dieses nehmliche Licht, wenn es zerlegt wird, bringt die Farbe des Körpers hervor, und zwei Ursachen, zwischen welchen gewöhnlich eine enge Verbindung besteht, tragen zu dieser Zerlegung des Lichtes bei: die geometrische Lage der Bestandtheile des Körpers und die chemische Wirkung dieser nehmlichen Bestandtheile, die mit einer größern Verwandtschaft für Strahlen gewisser Natur begabt, die einen absorbiren, die andern zurückwerfen. Nun ist aber die Verwandtschaft weiter nichts, als die eigenthümliche Energie der Form. Die spezifische Farbe des Körpers, welche durch die Verwandtschaft seiner integrirenden Bestandtheile für gewisse Strahlen bestimmt wird, offenbart also ihre Form. Die Farben sind also eine wahre Sprache, und durch ihre Vermischung und ihre Combinationen, woraus zahllose Schattirungen

entstehen, die alles das ausdrücken, was die niedrigere Welt Verschiedenes enthält, sind sie gleichsam die Wörter einer allgemeinen Sprache, der Sprache die den leblosen und unorganischen Wesen eigen ist.

Sie besitzen indessen eine andere, die aus einer speziellen Modifikation des Lichtes entspringt, nehmlich aus jener Modifikation woraus der Schall entsteht, der weiter nichts ist als das Licht in seiner Beziehung zu der besondern Empfindungsart welche das Gehör bildet. Jeder Körper, wenn er perkuttirt wird, giebt einen Schall von sich, ob dieser von uns wahrgenommen werde oder nicht; und jeder perkuttirte Körper giebt einen verschiedenen Schall. Das Schallfluidum wird also von den Theilchen des Körpers, je nach ihrer spezifischen Natur oder Form, verschiedenartig modifizirt. Sie üben also auf dieses Fluidum einen Einfluß, gleich dem den sie auf das Licht ausüben, und es äußert dieselben der Schall in seinen zahllosen Verschiedenheiten, so wie sie durch die Farben geäußert werden. Durch den Schall reden sie zu unserm Ohr, wie sie durch die Farbe zu unsern Augen sprechen, und diese beiden Sprachen bilden nur eine und dieselbe, an sich identische Sprache, die bloß in Bezug auf zwei unserer Sinne oder auf zwei verschiedene Wahrnehmungsarten denen sie entspricht, unterschieden ist.

Ist diese Sprache für uns dunkel, so liegt die Schuld davon nicht an ihrer Unvollkommenheit, wohl aber an unserer Unwissenheit. Kaum gelingt es uns hier und da einige wenige Sylben ohne Zusammenhang herauszubuchstabiren. Wir erfassen sie weder in ihrer Einheit noch in ihren unzähligen, außerordentlich feinen Schattirungen. Wie viele Worte davon sind für uns durchaus verloren! Wie viele andere, deren einzelne Bedeutung und relativen Werth wir nicht begreifen können!

Wären wir im Stande diese herrliche Sprache der Natur zu entziffern, wären wir vollständig eingeweiht in ihre Geheimnisse und fähig dieselbe vollkommen zu begreifen, so wäre die Körperwelt uns deutlich geoffenbart; wir läsen darin, wie in einem von Gottes Hand geschriebenen Buche, die Geschichte seiner Werke; unsere Wissenschaft wäre alles was sie seyn kann, alles was unsere Natur, auf einer gegebenen Stufe ihrer Entwickelung, ihr zu seyn gestattet, und eine der Bedingungen unsers Fortschrittes ist's, jene Sprache ohne Aufhören zu studiren.

Da wo bei complizirteren und vollkommnern Formen, bei wahrhafter Organisation, auch ein Anfang individueller Einheit, Spontanäität und Leben sich zeigt, bei den Pflanzen und den Pflanzenthieren, bei den unmittelbar höher stehenden Thieren sogar, die keine für uns wahnehmbare Sinneswerkzeuge haben, fängt gleichfalls die Sprache an Modifikationen zu erleiden, die der besondern Beschaffenheit dieser Wesen entsprechen. Diese niedern Naturen jedoch weichen, selbst in organischer Hinsicht, von der unsrigen so sehr ab, die Art nach der sie von den äußern Gegenständen beeindrückt werden ist von der Art unserer Empfindsamkeit so verschieden, daß es uns beinahe gänzlich an Mitteln gebricht ihre spezifische Sprache klar zu erfassen, uns einen bestimmten Begriff davon zu machen, ebensowenig wie wir von unsern eigenen Wahrnehmungen, von unserer Empfindungsart und deren Aeußerungen, während unserer ersten Entwickelung im Mutterleibe, einen genauen Begriff haben. Ueberhaupt besteht, in vielen Beziehungen, eine große Analogie zwischen unserm Fötal-Zustande und dem dauernden Zustand der Wesen die auf der untersten Stufe des Thierreiches stehn. Wir wissen jedoch daß das Licht auf sie einwirkt, daß solches in ihnen gewisse organische Bewegungen

hervorruft, und dieß ist ein wirkliches Zeichen von den Eindrücken welche die Dinge auf sie machen, von ihren Wahrnehmungen, wiewohl jenes dunkel und unbestimmt ist wie diese Eindrücke und Wahrnehmungen selbst. Unermüdliche, sorgfältig angestellte Beobachtungen würden uns vermuthlich lehren, daß der Schall bei ihnen ähnliche Wirkungen hervorbringt, daß er zuweilen, in Bezug auf sie, mit einer ähnlichen Reizkraft versehn ist. Dem sey jedoch wie ihm wolle, soviel ist gewiß, daß sogar die am einfachsten organisirten Wesen mit der Außenwelt in gewissen Verhältnissen stehn, die von ihnen bis auf einen gewissen Grad und auf eine gewisse Weise wahrgenommen werden, und daß diesen Wahrnehmungen eine Aeußerungsart entspricht, welche die eigenthümliche Sprache dieser Wesenklasse begründet.

Wenn wir auf der Leiter der organischen Wesen weiter hinaufsteigen, so kommen wir zu den Thieren die vom Menschen minder abstehn, und den Organen des Menschen ähnliche innere und äußere Sinneswerkzeuge besitzen. Der Kürze wegen wollen wir bloß diejenigen betrachten bei welchen diese Aehnlichkeit am auffallendsten ist. Während wir aber erkennen was sie mit ihm und er mit ihnen gemein hat, vergessen wir ja nicht das, wodurch sie sich unterscheiden; sonst würde die Wissenschaft bei jedem Schritt irregehen, und in dichtes Dunkel und große Verwirrung gerathen. Der Mensch nimmt das Weltall, die Erscheinungswelt wahr; außerdem aber schaut er Gott und in ihm das Unwandelbare, das Nothwendige, das Wahre, und aus dieser Erfassung Gottes und des Wahren in Gott ergiebt sich der erhabene Vorzug der Vernunft. Das Thier, im Gegentheil, nimmt nur die Welt wahr; d. h. die rein veränderlichen, relativen, zufälligen Erscheinungen. Gott ist seinen Au-

gen verschleiert; es besitzt nicht die Fähigkeit das Licht zu erfassen das ihn offenbart, und darum entbehrt es auch der wahren Vernunft; denn alle Vernunft, alles Begreifen, alles Fassen ist unmöglich ohne die Kenntniß der Ursachen und ihrer Gesetze, und folglich ohne die Erkenntniß des Wahren, aus dem jede Ursache, so wie jedes Gesetz ursprünglich hervorgeht, und das selbst die erste, wesentliche und Universal-Ursache ist.

Wie aber erfassen die unter dem Menschen und über der übrigen Schöpfung stehenden Wesen die Welt und deren Erscheinungen? Man kann nur das erfassen was sich äußert und zwar mittelst dessen Aeußerung. Es besteht demnach zwischen den natürlichen Aeußerungen der sowohl unorganisirten als organischen Körper und den Thieren welche dieselben wahrnehmen, zwischen den äußern und innern Sinneswerkzeugen letzterer und der Sprache ersterer, irgend ein Verhältniß. Die Thiere, in der That, nehmen die Farben und den Schall wahr, und die Farben und der Schall, nach ihrer speziellen Empfindungs- und Wahrnehmungsart physiologisch modifizirt, erzeugt in ihnen die Wahrnehmung der äußern Gegenstände. Sie verstehn die Universalsprache der Natur, in dem Grade wo ihre eigene Natur von ihnen verlangt und ihnen gestattet dieselbe zu verstehn.

Sie müssen sich jedoch auch ihrerseits in ihrer Eigenthümlichkeit äußern; sie müssen ihre Wahrnehmungen und ihre Eindrücke aller Art kund geben. Das allgemeine Mittel dieser Aeußerung ist der Laut oder die Stimme, eine spezielle Modifikation des Schalls in seinen Beziehungen zu den Wesen die dem Menschen am nächsten stehn, und bei denen er einen individuellen und spontanen Charakter annimmt. So besteht für alle diese Wesen eine gemeinsame Sprache, welche alle, ohne Ausnahme, mehr oder weniger verstehn, und in dieser gemeinsamen Sprache giebt es

eine Menge von Idiomen und Dialekten, von denen jedes einer besondern Gattung entspricht und dieselbe spezifisch unterscheidet.

Die Stimme verkündet die Wahrnehmungen, die Empfindungen, die Willensäußerungen, ob sie ursprünglich das Resultat einer innern oder äußern Ursache sind. Vermöge ihrer kommen die Verhältnisse zu Stande welche diese Wesen unter einander verbinden, und namentlich die Verhältnisse die durch den Instinkt veranlaßt werden. Dasjenige wodurch sie sich individuell äußern, ist zugleich das Mittel ihrer wechselseitigen Communikationen, und die Verhältnisse ihrer Sprachen unter einander, wenn man letztere ihrer Verschiedenheit nach betrachtet, repräsentiren die Verhältnisse zwischen ihren verschiedenen Naturen. Hieraus folgt daß je näher die Naturen mit einander verwandt, und so fort die Verhältnisse inniger und zahlreicher sind, die eine Gattung die Sprache einer andern Gattung um so besser versteht, und daß, da eben diese Sprachen die sympathischen und antipathischen Verhältnisse der Wesen ausdrücken, dieselben eines der Mitel sind wodurch jedes einzelne Wesen von seinen Berührungen mit andern, befreundeten oder feindseligen Wesen benachrichtigt wird und für seine Erhaltung sorgt.

Darnach wird es leicht, den Ursprung der Sprache bei den Thieren zu erklären. Jedwede Wahrnehmung, jede Empfindung setzt einen organischen Zustand, eine gewisse Modifikation des Nervenapparats woran das Empfindvermögen sich knüpft, in so fern er letzteres bestimmt indem er solches beschränkt, voraus. Derselbe Apparat bestimmt ebenfalls und auf gleiche Weise die Anwendung der Kraft, welche die Bewegung oder Thätigkeit jedes einzelnen Organs, und folglich des Stimmorgans veranlaßt. Wenn also irgend eine innere oder äußere Ursache in dem empfindenden Wesen den zur Empfindung nothwendig er=

forderlichen Zustand herbeiführt, so veranlaßt diese Modifikation des Nervenapparats von Seiten ersterer eine gleichartige Einwirkung auf das Stimmorgan, das in Folge der Beschaffenheit des Wesens selbst mit den innern Empfindungswerkzeugen in Verbindung steht. Der Nervenerguß bringt jenes Organ in Bewegung, es äußert sich die Stimme, und die Stimme ist der Wiederhall der innern Natur des Wesens, weil dieselbe aus seiner spezifischen Organisation hervorgeht, und letztere selbst das Resultat, die Versinnlichung seiner wesentlichen Beschaffenheit ist. Die physische Erscheinung der Stimme ist rein dieselbe wie die des Schalls, den ein unorganisirter Körper von sich giebt, wenn er perkuttirt wird, und unterscheidet sich von diesem nur durch ihren Charakter der Spontaneität und ihre größere Zusammengesetztheit; kurz die Stimme ist der, nach physiologischen Gesetzen modifizirte, lebendige Schall. Da aber der organische Zustand, welcher der Empfindung entspricht, unbestimmt wechselt wie die Empfindung selbst, so muß nothwendig jedem dieser verschiedenen Zustände eine analoge Modifikation in dem Einfluß des Nervenapparats auf das Stimmorgan entsprechen: hieraus entstehn die vielen Lautverschiedenheiten, die nicht minder zahlreich sind als die Verschiedenheiten der Empfindung und die Antriebe des Instinktes in seinen Beziehungen zu den Verhältnissen der Individuen gleicher Gattung zu einander, und der verschiedenen Gattungen unter sich.

Es wirken also, um gewissermaaßen dieses Entstehn der Sprache bei den Thieren stufenweise zu verfolgen, es wirken die äußern Gegenstände auf sie, offenbaren sich ihnen, und sie haben das Bewußtseyn dieser Aeußerung, dieser Einwirkung, so wie sie das Bewußtseyn der innern Einwirkung ihrer eigenen Natur oder das Gefühl der Impulse des Instinkts haben.

Diese doppelte Einwirkung wäre ein Widerspruch, sowohl wie das Bewußtseyn das sie davon haben, wenn dieselbe in ihnen nicht wirkliche Modifikationen erzeugte, mit andern Worten, wenn sie nicht einen gewissen organischen Zustand bestimmte. Dieser organische Zustand, seinerseits, setzt eine entsprechende nähere Bestimmung des Nervenergusses voraus, da der Empfindungsapparat mit dem Nervenapparat identisch ist. Letzterer als hervorbringende Ursache der Bewegung, oder Kraft vertheilt, setzt er, unter dem Einfluß der Empfindung, die physischen Stimmorgane, die in der allgemeinen Organisation mit den physiologischen Bedingungen der Empfindung selbst eng verknüpft sind, in Bewegung. Die Stimme repräsentirt, äußert also diese physiologischen Bedingungen, die selber die Empfindung repräsentiren, welche ohne jene nicht wäre, da alles was ist, in dem Wesen, unter einer nothwendigen organischen Bedingung darin ist; ohne welche jene nicht wäre, da sie, die physiologischen Bedingungen, weiter nichts sind als die Grenze, welche die Empfindung näher bestimmt.

So verschieden die Naturen auch seyn mögen, so haben sie nichts desto weniger alle etwas gemein, und es ist demnach in den Empfindungen, den Eindrücken, den innern Impulsen, und sofort in den entsprechenden organischen Zuständen, so wie in der Sprache die durch diese Zustände bestimmt wird, etwas Gemeinsames vorhanden. Dieser gemeinsame Theil der Sprache, der bedeutender oder geringer ist, je nachdem die Naturen einander näher oder minder verwandt sind, wird von den Wesen verschiedener Gattung wahrgenommen, verstanden, und es stellt also die Sprache zwischen ihnen Verhältnisse fest, die in der, über der rein physischen Ordnung stehenden Ordnung, zur Harmonie und Einheit der Schöpfung beitragen.

Wenn wir uns nun über die Classe von Wesen, denen die eigentliche Intelligenz mangelt, erheben, und den Ursprung der menschlichen Sprache erforschen, so ist klar, daß alles was wir von den Thieren gesagt, auf den Menschen anwendbar ist, wenigstens in Betreff seiner Verhältnisse zur Welt. Den innern und äußern Sinneswerkzeugen nach ihnen ähnlich, nimmt er, wie sie, die Erscheinungen wahr, äußert, wie sie, die Eindrücke die er von denselben empfängt, seine mannigfaltigen Empfindungen, kurz alles was die wesentliche Energie seiner Natur in ihm spontanerweise entwickelt. Diese erste Sprache trägt, da sie mit der Sprache der niedrigern Wesen von denselben Gesetzen abhängt, denselben Charakter der Nothwendigkeit, und folglich der Beständigkeit und Allgemeinheit. Ist der Mensch in seiner organischen Vollständigkeit gegeben, so bildet jene Sprache eine seiner natürlichen, nothwendigen Verrichtungen, so gut wie die Nutrition und die Respiration. Da sie allenthalben spontan, allenthalben identisch ist, so wird dieselbe von allen Menschen gesprochen, von allen verstanden, und die Thiere sogar verstehn sie bis auf einen gewissen Grad. Sie drückt die Verhältnisse des Menschen zur Erscheinungswelt und seine Natur als lebendes, mit Instinkt und Empfindsamkeit begabtes Wesen aus.

Allein die Welt ist nicht der alleinige Gegenstand seines Schauens. Nimmt er auch das physische Licht wahr, mittelst der Sinne die er mit den Thieren gemein hat, so schaut er außerdem noch innerlich das reine Licht, wodurch geoffenbart wird was die Sinne nicht erfassen können, das wesentliche, mit der göttlichen Sprache, dem göttlichen Worte identische Licht; und in diesem Lichte sieht er Gott und in Gott das Unveränderliche, das Nothwendige, das Wahre, die Ideen, die ewigen Ursachen. Das

Schauen Gottes und des Wahren in Gott erfordert, wie das Schauen der Welt und ihrer Erscheinungen, eine Modifikation des Wesens welches sieht, d. h. es setzt einen organischen Zustand voraus, der das Gesehene, Wahrgenommene innerlich äußert, und der selbst äußerlich durch die Stimme verkündet wird, weil auch in diesem Falle die Thätigkeit des Stimmorgan's ein Ergebniß der natürlichen Gesetze des Wesens, durch den Nervenerguß bestimmt wird, der unter dem Einfluß des der Wahrnehmung oder dem Schauen entsprechenden organischen Zustandes wirkt.

Die Sprache steht also einerseits mit dem Wahren, weil sie dasselbe ausdrückt, offenbart, andererseits, in ihren physischen und physiologischen Bedingungen, mit der Erscheinungswelt in Berührung. Da nun aber alles was der Erscheinungswelt angehört, an und für sich das Wahre nicht repräsentirt, so drückt es dasselbe nicht unmittelbar aus, sondern drückt bloß seine Beziehungen zur Art der Beschränktheit des Wesens welches das Wahre erfaßt, aus. Die Sprache steht also, ihrer physischen und physiologischen Beschaffenheit nach, in dem Eindruck den sie auf die Sinne macht, in dem was dieselbe in dieser Hinsicht charakterisirt, in keiner nothwendigen Verbindung mit dem Wahren, entspringt nicht unmittelbar aus demselben, sondern vielmehr aus der Natur des Menschen, aus seiner spezifischen Organisation. Sie kann demnach in gewissen Schranken verschieden seyn, und ist es in der That, wie die Mannigfaltigkeit der Sprachen dieß beweist. Diese Verschiedenheiten jedoch sind keineswegs willkührlich. Könnte man zurückgehn bis auf die anfänglichen Rudimente der Sprachen, so würde man unzweifelhaft in allen gewisse allgemeine Elemente entdecken, welche einstimmig ausdrückten, was die organische menschliche Natur Ursprüngliches

hat; ferner mehr oder minder strenge und zahlreiche Unterschiede, welche gleichfalls ausdrückten, welcher Modifikationen eben diese Natur fähig ist. Diese Unterschiede sind nicht zufällig entstanden. Sie deuten, in der Sprache des ganzen Geschlechts, auf Quellen die anfänglich verschieden waren, gewissermaaßen auf mehrere Bildungsmittelpunkte, aus denen die Sprachenfamilien mit ihren Unterscheidungskennzeichen hervorgegangen sind. Jeder ursprüngliche Stamm hat in der seinigen den allgemeinen Typus der menschlichen Natur und die Modifikationen welche dieser Typus bei ihr, in Betreff des Stimmorgans und der Wahrnehmungs- und Empfindungsart erlitt, kund werden lassen. Nachdem diese anfängliche Ursache der Verschiedenheit vorhanden war, folgte das Uebrige nothwendigerweise von selbst; denn das allmählige Entstehn der Laute und der Formen, denzufolge die Elemente der Rede und des Gedankens aneinandergereiht werden, hängt keineswegs vom Zufall, und ebensowenig von der Laune ab. Die ersten Wurzeln der Wörter und die ursprüngliche Ordnung ihrer logischen Zusammenstellung sind gleichsam die ersten Glieder einer Zahlenfolge die sich nachher regelmäßig ihrem anfänglichen Gesetze gemäß entwickelt. Hieraus ergiebt sich der Charakter der verschiedenen Sprachen und ihr eigenthümlicher Geist, der sich noch in den abgeleiteten, oder unter dem Einfluß besonderer Ursachen geformten, in der Weise wie die charakteristischen Organisationsmerkmale der verschiedenen Racen sich vermischen und modifiziren, modifizirten und vermischten Sprachen erkennen läßt.

Will man der Sprache einen übernatürlichen Ursprung beilegen, diesen Ursprung einer andern Offenbarung zuschreiben als derjenigen welche das Denken selbst voraussetzt, und welche in der Aeußerung des Gegenstandes des Denkens und dem natürlichen

Schauen gedachten Gegenstandes, der Gott selber ist, besteht, so heißt dieß weiter nichts als zugeben, man kenne ihren wahren Ursprung oder ihre unmittelbaren Ursachen nicht.

Die Sprache existirt zu gleicher Zeit mit dem Denken, sie ist des letztern Abglanz, dessen Ausstrahlen; und da das Denken, das Schauen des Wahren, im Menschen natürlich vorhanden ist, so ist auch die Sprache bei ihm etwas natürliches. Er schaut Gott und das Wahre in Gott, wie er die Welt und die Welterscheinungen sieht, kraft der Gesetze seiner Natur; und da der Ausdruck des Wahren eben so nothwendig an die Erschauung des Wahren, als der Ausdruck des Reellen an die Wahrnehmung des Reellen geknüpft ist, so ist die artikulirte Sprache beim intelligenten Wesen ebenso natürlich, als es die Stimme beim bloß mit Empfindsamkeit und Instinkt begabten Wesen ist. Das Beispiel des Taubstummen beweist nichts gegen den natürlichen Ursprung des Sprechens. Beim Taubstummen verbleibt die Anlage aus der das Sprechen hervorgeht, im virtuellen Zustande; sie entwickelt sich nicht, weil derselben einige der organischen Bedingungen ihrer Entwickelung abgehn.

Dieses Beispiel vom Taubstummen jedoch, hängt mit einer allgemeinern Erscheinung zusammen, die genau untersucht zu werden verdient. Die Sprachen, in so fern sie der Ausdruck des Gedankens sind, lassen sich erlernen, durch die Erziehung mittheilen: wir sprechen bloß die erlernten Sprachen. Woher mag dieß wohl kommen?

Wir haben gesehn daß die der unintelligenten Natur entsprechende Sprache der unmittelbare, nothwendige Ausdruck alles dessen sey was durch sie geäußert wird; denn das was durch sie geäußert wird, die Empfindung, der Instinkt, ist dem Wesen individuell eigen, während die der intelligenten Natur entspre-

chende Sprache nur indirekt ausdrückt was durch sie geäußert wird; mit andern Worten, diese drückt nicht das Wahre an und für sich, seiner reinen Essenz nach, sondern das Wahre in seinen Beziehungen zum organischen Wesen aus, Beziehungen welche theils dem ganzen Geschlecht gemeinsam, theils nach den angebornen oder zufälligen Organisations-Verschiedenheiten bei den einzelnen Individuen verschieden sind. Dasjenige was diese Beziehungen allgemeines haben, ist Schuld, daß jeder Mensch jedwede Sprache erlernen kann; was sie aber verschiedenes haben macht, daß jede Sprache erlernt werden muß, weil keine die Beziehung des Wahren zu der besondern Organisation jedes einzelnen Individuums ausdrückt. Jede Sprache aber wird um so leichter erlernt, je näher sie dem richtigen Ausdruck dieses Verhältnisses kommt. Deßhalb auch lernen gewisse Raçen gewisse Sprachen mit weit weniger Mühe.

Uebrigens repräsentiren die organischen Bedingungen der Erschauung des Wahren, aus denen die Sprache, in so fern sie für die Sinne wahrnehmbar ist, entspringt, nicht unmittelbar, wie bereits gesagt worden, das Wahre; folglich repräsentirt auch die Sprache das Wahre nicht unmittelbar. Jeder existirenden Sprache Verhältniß zum Wahren hängt also von einer Urthatsache ab, die zum Theil nothwendig, zum Theil zufällig ist, nothwendig in ihrer Allgemeinheit, zufällig in ihren spezifischen Einzelnheiten; denn ist einmal die menschliche Natur als Faktum angenommen, so mußte nothwendig die Sprache entstehn, und konnte mit sekundären Verschiedenheiten entstehn. Das Wahre ist einig und unveränderlich; aber die physiologischen Bedingungen der Erschauung des Wahren können, innerhalb gewisser Schranken, an und für sich und in ihren Verhältnissen zum Sprachorgan, je nach den verschiedenen Modifikationen,

welche dieselbe identische Natur bei den verschiedenen Individuen erleiden kann, verschieden seyn. Mit einem Worte, der organische Zustand welcher dem Schauen, der Wahrnehmung entspricht, und von derselben wesentlich erfordert wird, ist im Grunde unveränderlich wie die Natur selbst, kann aber auch wie sie modifizirt werden. Dieser organische Zustand, aus dem die innere Sprache, welche die Verhältnisse des Wesens zum Wahren ausdrückt, hervorgeht, thut sich kund, nach Außen, durch die sinnliche Sprache oder die artikulirte Stimme, die, da sie als Schall mit der innern Sprache in keinem absoluten Verhältniß steht, nach den bedeutendern oder geringern Organisationsverschiedenheiten verschieden ist und seyn kann. Dieß ist was bei den Sprachen erlernt werden muß; denn nur was absolut, nothwendig, angeboren ist, kann durch ein unwillkührliches, angebornes Wissen erkannt werden.

Außerdem ist zwischen der Sprache im Entstehen, und der ausgebildeten Sprache, der Abstand höchst bedeutend. Der Mensch spricht natürlicherweise, d. h. die organischen Bedingungen der gegenwärtigen Erschauung des Wahren äußern sich nothwendig mittelst des Sprachorgans, und die Thätigkeit des Sprachorgans oder die physische Sprache, da sie bei denjenigen welche diese Sprache wahrnehmen die innern organischen Bedingungen der Erschauung des Wahren verwirklicht, bestimmt eben dieses Schauen. Dieß ist hinlänglich, um den natürlichen Ursprung der Sprache deutlich zu machen. Allein die Sprache geht gleichen Schrittes mit der Entwickelung der Intelligenz; ihr Vorwärtsschreiten entspricht, Stufe für Stufe, dem Vorwärtsschreiten des Geistes in der Erkenntniß, und es ist in dieser Beziehung jegliche Sprache der Ausdruck eines Systems von Ideen und erworbenen Kenntnissen, die Frucht der gemeinschaftlichen

Arbeit einer langen Reihe von Generationen. Wie sollte ein Individuum allein dieses Werk vollbringen? Wie könnte seine Entwickelung allein das herbeiführen was die Gesammtheit aller dieser Entwickelungen während so geraumer, mit der individuellen Dauer so wenig im Verhältniß stehender Zeit herbeigeführt hat? Dieß ist augenscheinlich unmöglich. Es müssen folglich die Sprachen, aus diesem neuen Gesichtspunkt betrachtet, nothwendig erlernt, gelehrt werden, weil der Sprachunterricht die Mittheilung des erworbenen Wissens ist, die Mittheilung von Ideen oder Gefühlen verschiedener Ordnung, die nur in der Gesellschaft sich Bahn brechen konnten, und in welchen das gesellschaftliche Leben besteht.

Die Sprache also, in ihrem Ursprung, ist natürlich und spontan, und erheischt durchaus keine unmittelbare göttliche Dazwischenkunft, außer den fortwährend bestehenden und allgemeinen Gesetzen der Schöpfung. Ferner müssen die Sprachen erlernt werden, weil einerseits dieselben als Resultat des gemeinschaftlichen Wirkens der intelligenten Wesen, der unermüdlichen gesellschaftlichen Thätigkeit, dasjenige repräsentiren was kein Individuum in sich selbst finden könnte, und weil andrerseits sie, da sie theilweise ähnlichen, theilweise verschiedenen Organisationen entsprechen, folglich, in den Verschiedenheiten wodurch sie sich unterscheiden, ein zufälliges und angenommenes Element enthalten, in soweit der Ur-Typus, dessen fortschreitende Entwickelung sie bloß sind, mittelst der Gewohnheit und des Unterrichts die Stelle des Typus einnehmen muß, welcher sich für jedes einzelne Individuum aus dessen besonderer Organisation bilden würde.

Wiewohl das Schauen Gottes und des Wahren in Gott der wesentliche Charakter der Intelligenz ist, so sieht doch das intel-

ligente Wesen auch das Reelle oder die Welt mit der es in nothwendiger Berührung steht; und es werden diese beiden Gegenstände der Erkenntniß, nachdem sie sich mit einander verbunden und sich gegenseitig durchdrungen, in Gemäßheit der ewigen Gesetze der Schöpfung, in dem Geiste, welcher dieselben gleichzeitig erfaßt, zur Einheit der Intelligenz selbst zurückgeführt. So knüpft sich beim Menschen die Wahrnehmung des phenomenalen Gegenstandes unzertrennlich an die typische Idee dieses Gegenstandes, die Wahrnehmung eines physisch bestimmten runden Körpers z. B., an die allgemeine Idee von Sphäre; deßhalb auch sieht er nicht bloß, sondern begreift auch, verbindet in seinen Gedanken die Essenzen mit den Erscheinungen, die Ursachen mit den Wirkungen, die beiden Welten, wovon die eine sinnlich, die andere geistig ist, und inmitten deren er seiner doppelten Natur zufolge zugleich lebt, miteinander.

Auf dieselbe Weise und aus demselben Grunde vereinigt sich die auf die Ordnung der Erscheinungen bezüglichen Sprache, mit der auf das wahre bezüglichen Sprache, um durch diese Verbindung nur eine Sprache, die Sprache des Menschen als organisches und intelligentes Wesen, zu bilden. Die Wörter, welche die Gegenstände bezeichnen, erwecken in ihm ganz andere Begriffe als diejenigen welche die Thiere von denselben Gegenständen haben, zusammengesetzte Begriffe, worin das Wahre und das Reelle zugleich miteingefaßt sind, obgleich er nicht immer beide genau von einander zu unterscheiden vermag. Ohne dieses könnten sie auch vom Geiste gar nicht mit einander verbunden werden, denn das logische Band, welches die Rede bildet, entspringt unmittelbar aus dem Wahren, setzt das Schauen, die Wahrnehmung desselben in dem sprechenden Wesen voraus.

Jedwede reine Erscheinung ist wesentlich individuell und vereinzelt, da sie nur durch das was beschränkt oder trennt zur Erscheinung wird; und es muß folglich, damit man den Zusammenhang der Erscheinungen außerhalb der einfachen Thatsache erkennen, denselben begreifen und mittelst der Sprache ausdrücken kann, nothwendigerweise die Sprache sowohl die Erscheinungen indem was dieselben als solche charakterisirt, als auch das was ihren Zusammenhang hervorbringt, d. h. das Wahre, das durch sie in Zeit und Raum individuell geäußert wird, ausdrücken. Kurz, sprechen, die Elemente der Sprache logisch zusammenstellen heißt nicht Erscheinungen sondern Ideen mit einander verbinden. Das eine thut das Thier, nur der Mensch vermag das andere, und dieß ist's was beide von Grund aus unterscheidet, was eine unübersteigliche Kluft zwischen ihnen erzeugt, so verwandt ihrer beider Organisation sonst auch scheinen mag.

Wir haben anderwärts erklärt, daß die artikulirte Sprache sich in zwei Elemente zerlegen läßt, wovon das eine positiv ist und Selbstlaut, Vokal heißt, und das andere Mitlaut, Consonant heißt und negativ ist. Der Mitlaut ist in Bezug auf den Selbstlaut was der Schatten dem Licht; an und für sich stumm, dunkel, unerfaßlich, unbegreiflich, so wie der Schatten an und für sich unsichtbar ist, bestimmt der Mitlaut den Selbstlaut, indem er ihn beschränkt. Was einen Mitlaut vom andern unterscheidet hängt nicht von ihm ab, weil der reine Mitlaut in Folge seiner durchaus negativen Wesenheit nicht ausgesprochen, nicht geäußert werden kann; der Selbstlaut aber ist für verschiedene Modifikationen empfänglich, und kann daher verschiedenartig beschränkt seyn. Hieraus entstehen die verschiedenen Consonanten, die, wir wiederholen es, nicht an und für sich,

sondern in ihrer Beziehung zum verschiedenartig modifizirten Vokal verschieden sind.

Seinem ursprünglichen Wesen nach mit dem Licht identisch, bietet, wie letzteres, der Schall zahllose Schattirungen dar, welche der unendlichen Mannigfaltigkeit der Formen, die durch ihn geäußert werden, entsprechen, und es ist die Zahl der Selbstlaute unbestimmt, wie die Zahl der Farben. Die Schranken dieser Zahl liegen nicht in dem Schall selbst, sondern in der beschränkten Natur der verschiedenen Wesen, in der Unvollkommenheit der Organe die ihn hervorbringen, und der Sinne die ihn wahrnehmen.

Eben so wie eine zusammengesetzte Form aus der Combination mehrerer einfachen Formen entsteht, so entstehn die Nennwörter welche die Formen repräsentiren, aus der Combination mehrerer Elementarlaute. Deßwegen ist auch, wenn einmal der Grund einer Sprache gelegt ist, die Zusammensetzung der Wörter keineswegs willkührlich: sie erzeugen einander nach gewissen Reihenfolgen, so wie die Formen einander erzeugen. Darum unterscheidet auch das Ohr unmittelbar, so wenig man eine Sprache kennen mag, ob dieses oder jenes Wort der Sprache angehört oder nicht, ob es von seiner ursprünglichen Quelle abstammt oder nicht; und es wird selbst den fremden Wörtern, die darin aufgenommen, durch die Aussprache, durch die Betonung, der Siegel ihres eigenthümlichen Charakters aufgedrückt.

Wir haben außerdem noch nachgewiesen, daß die Sprache, ihrer innern Beschaffenheit nach, Gott und die Welt, ihre Verhältnisse und ihre nothwendigen Grundgesetze repräsentire. Allein die menschliche Sprache ist dazu noch eine spezielle und fortdauernde Aeußerung der Natur des Menschen. Sie ent-

spricht allem dem was diese in sich faßt, drückt dieselbe vollständig aus, die Empfindungen, die Leidenschaften, die Ideen, so wie die wechselseitigen Verhältnisse aller dieser Dinge, ihre Verkettung, ihren Zusammenhang, ihre Organisirung, gewissermaßen, in der Einheit des Wesens, ihre Harmonie; und es entspringen hieraus, in der Sphäre des reinen Verstandes, die grammatikalischen und logischen Formen der Sprachen, und in der Sphäre des Empfindungsvermögens ihr Numerus, ihr Rhythmus und ihre Melodie.

Da aber einerseits nichts seyn kann was nicht geäußert würde, weil alles was ist mit Form begabt seyn muß, und jede Form ein nothwendiges Aeußerungsvermögen in sich trägt; da andrerseits die Sprache die spezielle Art der dem Menschen eigenthümlichen Aeußerung ist, so ist die Sprache bei ihm eben so natürlich wie seine Existenz selbst, und es gibt keinen absoluteren Widerspruch als der, die menschliche Form oder Natur als existirend anzunehmen, ohne zugleich auch die Existenz der Aeußerung dieser Natur oder Form zuzugeben. Wesentlich unzertrennlich mit einander verbunden, beginnen sie zusammen und entwickeln sich mit einander.

Dieß hat man eingesehn, und deßhalb behauptet, der Mensch werde ein denkendes Wesen, d. h. ein wahrer Mensch, vermöge der Sprache, die er auf eine übernatürliche Weise, oder mittelst einer außerhalb den Gesetzen seiner Natur liegenden und von denselben unabhängigen Offenbarung von Gott empfinge; bevor er diese Gabe des Sprechens erhalten, sey er ein reines Thier, und zwar ein im Vergleich zu den meisten andern minder reichlich ausgestattetes Thier; was so viel heißt als bevor er diese Gabe empfangen, sey die Schöpfung des Menschen nicht vollendet, seine Natur noch unvollständig gewesen, mit andern Wor-

ten, er sey zugleich gewesen, und nicht gewesen, da jedwede Natur untheilbar ist. Allein selbst mit Hülfe dieses Unsinnes gelangt man nicht zu dem Schlusse, zu dessen Rechtfertigung derselbe bestimmt war. In der That, wenn die Offenbarung der Sprache mit dem Akt, wodurch der Mensch geschaffen wurde, zusammenfällt, so ergäbe sich daraus daß der Mensch, als er erst geschaffen war, als er, um so zu sagen, in Besitz seiner Natur war, in Folge einer Nothwendigkeit dieser Natur gesprochen hat: ein Schluß der der Hypothese eines übernatürlichen Ursprungs der Sprache schnurstraks zuwiderläuft, da doch wahrscheinlich die Vertheidiger dieses Satzes nicht bloß darthun wollen daß, weil Gott den Menschen geschaffen, so wie er alles geschaffen was außer ihm existirt, der Mensch nichts besitzt was er nicht von Gott empfangen hätte.

Die Sprache also, als nothwendige Aeußerung der menschlichen Natur, besteht gleichzeitig mit ihr, wächst und entfaltet sich wie sie, und ist mit ihrer Entwickelung, der sie Stufe für Stufe folgt, stets im Einklang. Denn es muß wohl verstanden werden, daß die Sprache nicht etwas ist was eine besondere, von dem Subjekt das solche besitzt, unabhängige Existenz hat, und folglich gegeben oder genommen werden könne, von diesem Subjekt getrennt zu werden vermag. Sie wird nicht in einem gegebenen Augenblick dem Wesen zugesellt; sie ist das Wesen selbst, in sofern es mit dem nothwendigen Vermögen sich zu äußern begabt ist. Deßhalb auch wechselt die Sprache des Wesens, als richtiger Ausdruck seines gegenwärtigen Zustandes, mit seinen auf einander folgenden Zuständen, kraft desselben Entwickelungsgesetzes. Zuerst ist sie mit der Sprache oder der Aeußerungsart der auf der niedrigsten Stufe stehenden organischen Wesen identisch, wenn das menschliche Individuum im Mutterleib sich zu

entwickeln beginnt, wird dann zur Sprache, welche die weiter oben stehenden Thiere charakterisirt, und ist zuletzt die besondere Sprache der Intelligenz, ohne daß es uns möglich sey, in dieser Entwickelung einen Anhaltspunkt anzugeben oder zu denken, voraus angenommen, daß diese Entwickelung des Wesens ihren natürlichen Gesetzen gemäß von Statten geht.

In ihren Beziehungen zur Intelligenz, oder zur Erfassung und Erschauung des Wahren, repräsentirt die Sprache das Wahre nicht an und für sich, sondern in Bezug auf den Menschen, in sofern als sie aus den organischen Bedingungen dieses Schauens, dieser Wahrnehmung entspringt; und so geschieht's, daß die Worte die Ideen äußern oder offenbaren. Sie sind der Ausdruck derselben, in sofern diese in dem Wesen welches dieselben wahrnimmt, eingefleischt sind, darin subjektiv fortbestehn; sie werden in ihm zum menschlichen Wort, eine Theilhaftigkeit des unendlichen Wortes; und dieses endliche Wort, wirksam wie das unendliche Wort, von dem es bloß eine spezifische Grenze ist, kann wie letzteres mitgetheilt werden, macht durch eigenen Glanz sichtbar, was ohne es unsichtbar wäre, indem es in denjenigen welche hören, durch den Einfluß den es auf die äußern und innern Sinne, oder auf die Werkzeuge der Wahrnehmung ausübt, die physiologischen Bedingungen eben dieser Wahrnehmung realisirt.

Die Sprache welche in dieser Hinsicht von den Organisations-Verschiedenheiten abhängt, ist einig, in sofern sie dem entspricht was die Organisation Unveränderliches in sich faßt, verschieden durch das was von ihr den Modifikationen entspricht, welche die Organisation bei den verschiedenen Individuen erleiden kann. Hieraus entstehn die verschiedenen Sprachen, und diese müssen, in sofern sie verschieden sind, erlernt werden, weil jeder in sich

nur das findet was zur Wesenheit der gemeinschaftlichen Natur gehört, und was individuell sein eigen ist.

Daher besteht die artikulirte Sprache aus zwei Elementen, wovon das eine sich unmittelbar auf die Natur des Menschen, und das andere unmittelbar auf die Idee bezieht. Das erste dieser Elemente ist die ausdrucksvolle Stimme, die Betonung welche die Art äußert, in der das sprechende Wesen von der Idee oder dem Gefühl das sich daran knüpft, eingenommen wird, und dieser Accent, diese natürliche und unveränderliche Betonung wird allgemein verstanden. Das Element das sich auf die Idee bezieht, muß, im Gegentheil, da es dieselbe nicht selbst und unmittelbar repräsentirt, da es, mit einem Worte, etwas Willkührliches und Konventionelles in sich trägt, in Bezug auf diejenigen, welchen dasselbe überliefert worden ist, und bei denen es keinen spontanen Anfang genommen, nothwendigerweise erlernt werden.

Jede einzelne Sprache, als Ausdruck eines ursprünglich individuellen Typus, ist nur die Entwickelung dieses Typus, bis sie sich mit andern Sprachen vermengt, und behält sogar dann noch die merkliche Spur des ursprünglichen Typus, der bloß durch die Zugesellung mehr oder minder zahlreicher fremder Elemente, die sich mit ihren spezifischen und anfänglichen Elementen organisch kombinirt haben, modifizirt worden.

Die Sprache, natürlichen Ursprungs, bietet also zugleich etwas Unveränderliches wie die menschliche Natur, und etwas wie diese Natur Biegsames dar, je nach der Verschiedenheit ihrer besondern Aeußerungen und ihrer Entwickelung bei den verschiedenen Individuen. Die Biegsamkeit der Sprache aber, woraus die unbestimmbare Mannigfaltigkeit der Sprachen hervorgeht, ist eine Bedingung zum allgemeinen Fortschritt. Ohne

dieselbe blieben, in der That, gewisse Entwickelungsordnungen ohne Aeußerung, d. h. sie wären unmöglich, da keine Entwickelung bestehn kann, ohne geäußert zu werden. Auf der andern Seite trägt die Vermischung der Sprachen dazu bei, die vereinzelten Menschenfamilien welche dieselben sprechen, an der Entwickelung jeder derselben Theil nehmen zu lassen, alle Fortschritte in einen einzigen, den Fortschritt des Geschlechts, zusammenzuschmelzen. Hieraus läßt sich abnehmen daß eine Zeit kommen wird, wo, nachdem die Verschmelzung vollendet und das Menschengeschlecht in der Einheit konstituirt, alle Sprachen auch in eine allgemeine Universal-Sprache zusammenfließen werden.

Sechstes Kapitel.

Fortsetzung des vorigen Kapitels.

Wir haben nachgewiesen, daß die menschliche Sprache, wie die Sprache aller intelligenten Wesen, eine göttliche Offenbarung voraussetzt, weil sie das Erschauen Gottes voraussetzt, und man Gott nicht sehen kann, wenn er sich nicht kund giebt, wenn er sich nicht offenbart. Allein diese von dem Denken unzertrennliche Offenbarung begründet keine besondere Art übernatürlicher Dazwischenkunft; im Gegentheil, sie ist, im strengsten Sinne des Wortes, eine natürliche Bedingung der Intelligenz oder der Erfassung des Wahren, wie die Offenbarung der Welt die natürliche Bedingung der Wahrnehmung der zufälligen oder phenomänalen Realitäten ist. Im Grunde ist jede übernatürliche Dazwischenkunft Gottes in der Schöpfung ein Widerspruch. Man kann, in der That, sich die Existenz keines Wesens denken, ohne daß man zugleich die Existenz der Verhältnisse denke, die es mit allen andern Wesen vereinigen, Verhältnisse die durch seine spezielle Natur bestimmt und durch seine Gesetze, die selbst nur eine natürliche Verkettung der Ursachen und Wirkungen oder der Bedingungen der Existenz sind, geregelt werden. Wenn diese also gegeben ist, so ist alles Uebrige eine natürliche, nothwendige Folge davon. Existiren heißt sich erhalten, und sich

entwickeln heißt ebenfalls sich erhalten, seiner Natur nach, und in Gemäßheit der Gesetze der zeitlichen Dauer, welche die wesentliche Existenzart der endlichen Wesen ist. Nun aber ist existiren, sich erhalten, sich entwickeln, das Wesen durchaus ganz, in dem betrachtet was es Passives und Aktives hat. Die Hypothese einer übernatürlichen Dazwischenkunft Gottes in der Schöpfung löst sich also im Grunde, welches auch immer die einzelnen Fälle seyn mögen, auf die man dieselbe anwendet, in diesen allgemeinen Satz auf: daß in gewissen Umständen die Wesen sich entwickeln, d. h. sich erhalten, d. h. auf eine übernatürliche Weise existiren; ein Satz der gar keinen, oder einen widersprechenden Sinn darbietet, wenn man nicht die Bedeutung der Worte ändert. Der Akt, wodurch etwas außer Gott zu existiren anfängt, kann allein übernatürlich genannt werden: denn dieser erste Akt des schöpferischen Vermögens hat die Natur zum Ziel, die in keiner Weise zu ihrer Hervorbringung beitragen kann; und folglich ist der Akt, durch welchen sie zu seyn begonnen hat, nothwendig als übernatürlich, als rein göttlich anzusehn.

Nichts destoweniger hat die Unkenntniß der nächsten Ursachen die Menschen verleitet, nicht allein den Ursprung der Sprache, sondern auch die ersten Erfindungen, Gewerbe und Künste unmittelbar Gott zuzuschreiben; und dieß geschah nicht ohne einen Anschein von Richtigkeit; denn da einige dieser Erfindungen zur Erhaltung des Lebens unentbehrlich sind, so wäre das Menschengeschlecht, wenn dieselben das Ergebniß der Erfahrung und des Nachdenkens hätten seyn sollen, lange untergegangen, ehe es die Mittel entdeckt hätte, seine Existenz zu sichern und fortzupflanzen. Diese Schwierigkeit verschwand zwar durch die Annahme einer göttlichen Dazwischenkunft, allein es ergab sich hieraus daß die menschliche Natur nicht in ihren eignen Kräften

und in ihren eignen Gesetzen die Bedingungen ihrer Fortdauer fand; daß somit der Mensch, in dem Augenblicke, wo er in der Reihe der erschaffenen Wesen seinen Platz einnahm, nicht wie die andern Wesen vermöge dessen was er in sich besaß, vermöge seiner konstitutiven Kräfte bestehen konnte, sondern daß Gott durch einen Akt außerhalb der natürlichen Gesetze der Schöpfung, ergänzen mußte was ihm fehlte: wie wenn es möglich wäre unvollständige Naturen zu denken, Naturen deren Typus vermöge der Wirksamkeit seiner eigenen Essenz existirte, der aber, wenn er in der Außenwelt verwirklicht werden sollte, nur mittelst einer speziellen göttlichen Einwirkung fortbestehn könnte; d. h. ein Typus, der seinen spezifischen Grund zum Seyn in sich trüge, weil er in Gott ist und nicht in Gott nicht seyn könnte, der aber, in dem Werke Gottes, diesen spezifischen, innern, wesentlichen Grund zu seyn entbehren würde; und alles dieß, außerdem, als einzige Ausnahme in der Welt.

Man darf also für gewiß annehmen, selbst wenn das Wie uns entgehn sollte, daß der Mensch unter der ausschließlichen Herrschaft seiner natürlichen Gesetze und der allgemeinen Gesetze der Schöpfung zu leben angefangen und sich entwickelt hat; daß die ersten Produkte, die ersten Aeußerungen seiner Thätigkeit, in ihm, in seiner Natur ihren Grund, ihre wirkliche Ursache gehabt haben; daß endlich die Reihe seiner Fortschritte sich ohne Unterbrechung an einen Anfangspunkt knüpft, der weiter nichts ist als seine eigene Natur.

Ebenso verhält es sich mit allen Wesen, welcher Ordnung sie auch angehören mögen. Man führe eine einzige Erscheinung der unorganischen Welt an, die nicht in den, den Körpern inhaftenden Kräften und in den natürlichen Gesetzen derselben ihren Grund hätte. Giebt es einen einzigen Körper der nicht kraft seiner

Natur und des spezifischen Einflusses, den er auf die andern Körper ausübt, fortbestehe und zunehme? Dieser spezifische Einfluß, der weiter nichts ist als die Wirksamkeit seiner wesentlichen Form oder seiner Natur, d. h. die Wirksamkeit dessen was ihn bestimmt, was aus ihm, zur Unterscheidung von andern, macht was er ist, heißt in der wissenschaftlichen Sprache Affinität, und es wird gewiß niemanden einfallen zu behaupten, es habe, damit die besondere Affinität eines Körpers in Wirkung treten konnte, damit er seiner Essenz nach einwirken, sich äußern konnte, Gott erst übernatürlicherweise sich ins Mittel legen müssen. Existiren und sich äußern, existiren und wirken war für diesen Körper eines und dasselbe. Aus dieser Einwirkung entspringen mannigfaltige Erscheinungen in Folge der Verschiedenheit der Körper, auf welche die im Grunde einige Affinität des wirkenden Körpers agirt. Diese Erscheinungen repräsentiren die verschiedenen Verhältnisse zwischen den verschiedenen Naturen und deren mögliche Combinationen, während jede Natur oder Form im Uebrigen unverändert bleibt. Diese unter den Bedingungen der Ausdehnung verwirklichte Form aber, diese körperliche Form, faßt ursprünglich, nothwendig, in sich alle Bedingungen ihrer Existenz und der Aeußerungen ihrer Existenz, in ihren verschiedenen Beziehungen zu den andern Formen, weil dieselbe ohne diese Bedingungen, die ihren Ursprung nicht von außen her erhalten, und nur ihre Essenz selber sind, gar nicht gedacht werden kann.

Bei den organischen Wesen ist gleichfalls der Instinkt weiter nichts als die spezifische Kraftäußerung ihrer Natur oder ihrer wesentlichen Form. Dieser Punkt ist bereits nachgewiesen worden; da es jedoch höchst wichtig ist, daß er so klar wie möglich aufgefaßt werde, so wollen wir versuchen, ihn in einem neuen

Lichte darzustellen. Alles in dem Werke Gottes hängt so eng zusammen, die Einheit der allgemeinen Gesetze desselben ist so groß, daß, wenn man nicht das Ganze auf einmal umfaßt, die verschiedenen Theile unsern Augen immerdar verschleiert bleiben.

Nehmen wir einen unorganisirten Körper an, den wir, um zu vereinfachen was nun auseinander gesetzt werden soll, kristallisirt denken wollen, und gehn wir weit zurück hinter alles was in die Sinne fällt, bis zum unmerklichsten Klümpchen das unser Gedanke erfassen kann. Dieses Klümpchen, so unbedeutend es seyn mag, ist doch immer ausgedehnt, hat eine bestimmte Gestalt, und diese dem Grunde nach unveränderliche Figur, die von allen gleichartigen Klümpchen reproduzirt wird, repräsentirt äußerlich, drückt die spezifische Natur des Körpers aus, ist die sinnliche Aeußerung derselben. Nun aber hat jedenfalls diese Thatsache ihren Grund, ihre Ursache; und da die Ursache eines Faktums nicht das Faktum selbst seyn kann, und dasjenige dessen Ursache wir suchen, als reines Faktum fortbesteht, so lange das gestaltete Klümpchen selber unter den Bedingungen der Ausdehnung fortbesteht, so ist die Ursache desselben folglich unausgedehnt. Da außerdem diese Ursache mit ihrer Wirkung in nothwendigem Verhältniß steht, dieselbe in sich faßt, so folgt daß die Gestalt, ihrer Essenz nach, in seiner unausgedehnten Ursache vorhanden ist. Dieß nennen wir Form, und die Form besitzt eine reelle Wirksamkeit, weil sie Ursache ist, weil sie die Gestalt wodurch sie in der Erscheinungswelt geäußert wird, verwirklicht.

Da aber die Ausdehnung allein theilbar ist, so ist die unausgedehnte Form streng einig, und kann deßhalb, wiewohl immer dieselbe verbleibend, sich mittelst der Grenze, ohne welche keine Theile und folglich keine Ausdehnung möglich wäre, unbestimm=

termaaßen vervielfältigen. Die Theilchen eines gleichartigen Körpers sind also weiter nichts als dieselbe untheilbare Form, die durch die rein negative Grenze numerisch vervielfacht worden ist.*

Sobald eine Form unter den Bedingungen der Ausdehnung oder unter materiellen Bedingungen zu existiren beginnt, wird sie, von einfacher Idee, zum Keim, weil der Keim weiter nichts ist als eine verkörperte, oder inmitten der Welt individuali-

* Diese Frage über die Einheit und Vielfachheit der Form hat die Philosophen viel in Anspruch genommen, vorzugsweise Leibnitz, der die Wichtigkeit derselben geahnt, sie aber nicht gelöst hat. Man nannte dieß die Frage von den nunterscheidbaren Dingen.

Man nahm zwei in allem streng und absolut ähnliche Gegenstände an, und fragte sich ob dieß zwei verschiedene Gegenstände seyen, ob es möglich sey daß beide besonders existiren könnten. Die einen läugneten es, die andern behaupteten es, allein auf Gründe hin, die gegenseitig nicht für entscheidend gehalten wurden. Dem mußte auch also seyn; denn die Lösung dieses Problems hing von einem, von den dunkeln oder falschen Begriffen, die man sich auf beiden Seiten von der Materie machte, höchst verschiedenen Begriff von der Materie ab. Uns scheint es als verschwänden die Schwierigkeiten von selbst, wenn man die Sache betrachtet, wie wir sie betrachten.

Damit irgend ein Gegenstand existiren kann, muß er vor allen Dingen seinen Typus, seine Idee, sein unveränderliches Urbild in Gott haben; ferner muß Gott ihn, dadurch daß er ihn mit einer wirklichen Grenze umschreibt, außer ihm realisiren.

Betrachtet man, in diesem verwirklichten Gegenstand, ausschließlich nur sesne typische Idee, die alles das repräsentirt was Positives in ihm liegt, so kann diese identische, unveränderliche Idee unmöglich in dem Zustande einer doppelten gleichzeitigen Existenz gedacht werden; denn als Idee ist sie wesentlich eine; nur kann sie, ohne deßwegen aufzuhören eine zu seyn, gleichzeitig von mehreren Intelligenzen wahrgenommen werden, wie die Sonne, ohne aufzuhören eine zu seyn, von mehreren Augen zugleich gesehen werden kann. Zwei von einander nicht zu unterscheidende Ideen sind also wirklich nur eine Idee, und das Gegentheil führt einen Widerspruch mit sich; denn wenn diese nicht von einander zu unterscheidenden Ideen in der That zwei Ideen wären, so wäre in ihnen zugleich und in derselben Beziehung Einheit und Dualität.

Gerade aber weil jede Idee an sich einig und nicht zu unterscheiden ist, so kann sie auf unbestimmte Weise außer Gott verwirklicht werden, wie die Sprache denselben Gedanken unbestimmt nach außen verwirklicht; und da die Grenze das Mittel zu dieser Verwirklichung ist, so muß folglich der Unterschied zwischen zwei nicht zu unterscheidenden, und sofort ihrer Idee nach identischen Gegenständen, nur allein in der Grenze haften. Dieser Unterschied kann also nur in der Sprache, die der Grenze eigenthümlich ist, ausgedrückt werden. Nun aber ist die besondere Sprache der Grenze die reine Zahl. Mittelst der Zahl also wird man diese beiden Gegenstände, die bloß dem besondern Prinzip nach, dem die Zahl entspricht und dessen Ausdruck die Zahl ist, verschieden sind, unterscheiden. Kurz ihrem Typus nach identisch und von einander nicht zu unterscheiden, durch ihre Grenze aber gesondert, sind sie idealisch eins, und numerisch verschieden.

sirte, und folglich den Gesetzen der Welt unterworfene Form. Nun aber strebt jeder Keim darnach sich zu entwickeln, und sich entwickeln heißt, beim unorgrnisirten Wesen so viel wie sich vervielfältigen, seinen Grundbestandtheilen ähnliche Theilchen in unbestimmter Zahl hervorbringen. Außer den allgemeinen, auf das Prinzip der Kraft und das Prinzip der Vereinigung bezüglichen Bedingungen, mit denen wir uns hier nicht zu beschäftigen haben, setzt diese Entwickelung zweierlei voraus: eine Mitte, im Stande von dem Körper verarbeitet, von ihm assimilirt zu werden, und eine Kraftäußerung welche diese Assimilation bewerkstellige. Diese Kraftäußerung ist nichts anders als die besondere Wirksamkeit der Form, und ihre Wirkungsart das was wir Affinität nennen. Es hat demnach jeder Körper in sich ein spezifisches Prinzip, kraft dessen er auf die ihn umgebenden Körper wirkt, und seiner Natur nach fortbesteht und sich entwickelt.

Das was die organischen Wesen von den unorganisirten unterscheidet, ist die enge Verbindung, die wechselseitige Abhängigkeit und die Wechselwirkung der verschiedenen Elemente, aus denen sie zusammengesetzt sind, woraus, unter dem Einfluß der komplizirten Form, die aus ihnen macht was sie sind, eine um so vollkommnere Einheit hervorgeht, je vollkommner die Form selbst ist, d. h. je mehr niedrigere Formen sie in sich faßt. Denn da jedes Theilchen eines unorganisirten Körpers die Form ganz ist, sofort an sich vollständig ist, von den andern Theilchen weder in Betreff seiner Existenz, noch in Hinsicht der Ausübung seiner Funktionen von den andern Theilchen nicht abhängt, so hängt es bloß mit denselben zusammen, besteht außerhalb derselben fort, setzt dieselben nicht voraus, wird von denselben nicht vorausgesetzt, zerfließt nicht mit denselben zu einem wesentlich

einigen Ganzen; während das organisirte Wesen, das Thier z. B. ein solches Ganze bildet, in dem jeder einzelne Theil die andern voraussetzt, so eng mit den andern verbunden ist, daß keiner allein fortbestehn kann, keine Bedeutung, kein Leben, keinen Einfluß, keine seiner Natur angemessene mögliche Existenz mehr hat, sobald er aufhört der Grundeinheit des Wesens anzugehören.

Allein diese Einheit schließt die Ausdehnung aus. Das organische Wesen, seiner Essenz nach, ist also auch nur eine gegenwärtig lebende unausgedehnte Form, und die Zusammengesetztheit dieser Form setzt in dem Wesen das durch sie bestimmt wird, die Fähigkeit des Empfindens voraus; denn ihre verschiedenen Elemente können nur einig seyn in einem Ich, das dieselben zu seiner eigenen Einheit zurückführt, das sich folglich in ihnen fühlt und sie in sich fühlt: dieß ist, in dem Grade wo sie einig ist, selbst in Bezug auf die Pflanze wahr. Da jedes dieser Elemente der Einwirkung der äußern Gegenstände unterworfen ist und von ihnen modifizirt wird, und da das Ich das Bewußtseyn ihrer Modifikationen hat, das mit dem Selbstbewußtseyn identisch ist, so tritt auf diese Weise das Ich in Berührung mit der Außenwelt, und es entsteht die Wahrnehmung. Je komplizirter die Natur des Wesens ist, desto verschiedenartiger und vielfältiger sind seine Verhältnisse zur Außenwelt, oder desto mehr Wahrnehmungen hat es, die ihrerseits wieder eine neue Ordnung von Wahrnehmung, die Wahrnehmung der Verhältnisse jener zu einander, nach sich ziehn.

Die Wahrnehmung und die Empfindung, als nothwendige Folgen der Einheit des organischen Wesens, erzeugen die Spontaneität; denn es ist kein Wesen denkbar, das nicht ein thätiges Prinzip in sich trüge oder mit Kraft begabt sey, und diese Kraft

wird spontan, wenn sie in dem Wesen eine innere anregende oder bestimmende Ursache findet. Nun hat aber die Empfindung und die Wahrnehmung, im Verein mit der Liebe welche beiden entspricht, diesen doppelten Charakter. Sie sind in der That nur eine Art zu seyn der Form, in einem höhern Zustande als in der unorganisirten Welt. Allein ihre Wirksamkeit, veränderlich je nach der Verschiedenheit welche die Reihe der allmählig vollkommnern Formen darbietet, bleibt im Grunde immer dieselbe, und so wie die Affinität wahrhaft und in der eigentlichen Bedeutung des Wortes der Instinkt der unorganisirten Wesen ist, so ist auch der Instinkt die Affinität der organischen Wesen.

Alle Thiere, welcher Classe sie auch angehören mögen, entwickeln sich anfangs auf eine und dieselbe Weise, und im Grunde nicht anders als die unorganisirten Wesen, wiewohl ihre beiderseitige Entwickelung auch, jedoch nur in zweitem Rang, sehr bedeutende Verschiedenheiten darbietet, die von der Verschiedenheit ihrer Naturen abhängen. Nehmen wir, in einer Mitte die alle Bedingungen erfüllt, die zur Bildung irgend eines gegebenen Körpers erforderlich sind, einen Kern der Kristallisirung an: vermöge der in ihm haftenden Anziehungskraft wird er aus dieser Mitte eine unbestimmte Anzahl ähnlicher Theilchen hervorziehn, die sich nach einer, durch feststehende Gesetze bestimmten, Ordnung um ihr gemeinsames Centrum herumgruppiren. Nehmen wir ferner einen lebenden Punkt, punctum saliens, kurz einen Keim, in einer Mitte welche alle Bedingungen seiner Entwickelung in sich vereinigt, an, und es wird dieselbe Erscheinung vor unsere Augen treten. Vermöge seines Einwirkens auf die Mitte, in der er sich befindet, wird dieser Keim Theilchen von gewisser Beschaffenheit verarbeiten, und dadurch daß er dieselben assimilirt, allmählig zunehmen. Ist's möglich, in beiden Fällen die

Wirkungen einer und derselben Grundursache zu verkennen? Nur ist der Unterschied zu bemerken daß, bei den unorganisirten Körpern, jedes ähnliche Theilchen, als Resultat der Wirksamkeit der Form, diese Form, das unorganisirte Wesen ganz ist, und das Produkt seines Wachsthums folglich nur ein einfaches Aggregat seyn kann; während bei dem organischen Wesen die einige und komplexe Form, welche dessen Essenz bildet, sekundäre Formen voraussetzt, welche von ihr, vermöge ihrer Wirksamkeit, realisirt werden müssen, und die sie, die Form, außerdem noch unter einander ordnen und innig verbinden muß, um dieselben zu ihrer Einheit zurückzuführen. Daher eine neue Chemie, die organische Chemie, die von der unorganischen Chemie nur durch die Modifikationen abweicht, welche die Verschiedenheit der Naturen in der Wirkungsart dieser Naturen nothwendig herbeiführen muß. Die komplizirte Form eines organisirten, eines lebenden, mit Empfindvermögen und Spontaneität begabten Wesens kann unmöglich durchaus dieselbe Wirkungsart darbieten, wie die niedrigere Form der Wesen, denen die wahre individuelle Einheit und alles was die individuelle Einheit voraussetzt, mangelt; und doch, obschon sie in dieser Hinsicht verschiedenen Gesetzen unterworfen sind, bestehn und entwickeln sich, ihrer Natur nach, die einen sowohl wie die andern, vermöge der Kraft, die dieser Natur oder ihrer spezifischen Form inwohnt; so daß sie alle gleichsam einem und demselben ursprünglichen, allgemeinen, streng einigen und unbestimmt biegsamen Gesetze sich fügen.

Dieß zeigt sich deutlich bei allen organisirten Wesen in der ersten Periode ihrer Entwickelung, und bei manchen unter ihnen während der ganzen Dauer ihres Daseyns. Wodurch unterscheidet sich im Grunde das Wachsthum eines Schwamms, einer

Meduse, einer Hydra, von dem Wachsthum der Körper die kraft der rein chemischen Affinität sich entwickeln. Ist die Verschiedenheit in beiden nicht eine einfache Modifikation desselben thätigen Prinzips, derselben ursprünglichen Energie? Steigen wir hinauf bis zu den Strahlthieren z. B., und zu gewissen Polypen: was finden wir bei ihnen Neuhinzugekommenes? Einige Erscheinungen, die von der Sensibilität und Motilität abhängen. Vermittelst ihrer Greiforgane haschen sie nach den assimilirbaren Körpern und bringen dieselben mit andern Organen in Berührung, die dazu bestimmt sind, sie zu verarbeiten und zu assimiliren. Das ist der Instinkt, der sich hier äußert, und zwar wie? Durch eine Folge von Akten welche die Produktion gewisser Theilchen bezwecken, die tauglich sind die verschiedenen Gewebe des Thieres zu erneuern oder zu entwickeln, mit andern Worten, Theilchen, denjenigen ähnlich, aus welchen diese verschiedenen Gewebe zusammengesetzt sind. Die Reihe von Mitteln, durch welche diese Produktion zu Stande kommt, ist, gleich der Natur des Wesens, komplizirter als bei den unorganisirten Wesen; allein gerade wie bei diesen, lösen sich diese Mittel in den Einfluß eben dieser Natur, in deren wesentliche und spezifische Wirksamkeit auf. Auch muß bemerkt werden, daß die Glieder dieser Reihe an Zahl immer mehr zunehmen, je höher die Natur steigt, oder je komplizirter die Form wird; so daß in ihr nichts ist was nicht, mit seinem Unterscheidungsmerkmal, in ihrem Wirken, das aus der gemeinschaftlichen Thätigkeit aller eigenthümlichen Kräfte des Wesens hervorgeht, wieder gefunden und geoffenbart werde. Da aber diese Kräfte sich nicht gleichzeitig entwickeln, und das Thier, bevor es zu seiner Vollkommenheit gelangt, in verschiedenen Zuständen besteht, die den niedrigern Formen, welche die Hauptform einschließt, entsprechen, so

bietet dasselbe wesentliche Prinzip, dessen unzählige Modifikationen in der Welt, auf der Stufenleiter der verschiedenen Naturen, permanenterweise erscheinen, in einem und demselben Wesen dieselbe Mannigfaltigkeit dar, entwickelt sich mit ihm, und geht, durch unmerkliches, langsames Fortschreiten, vom Anfangspunkt, wo es die reine Affinität berührt, bis zum entgegengesetzten Extrem über, wo es, als Instinkt, und zwar als höchst wunderbarer Instinkt, sich gleichsam mit der Intelligenz paart.

Von dem Augenblicke an, wo das befruchtete Eychen von dem Eyerstock sich losmacht, um seine Entwickelung in dem Uterus zu bewerkstelligen, bis zu Ende der Tragezeit, beschränken sich die Funktionen des Fötus auf diejenigen welche nach der Geburt noch in Folge einer blinden Nothwendigkeit fortgesetzt werden, d. h. auf die Ernährungsfunktionen, die augenscheinlich von derselben wesentlichen Ursache abhängen, wie die chemische Affinität, und eigentlich weiter nichts sind als die Einwirkung einer lebenden Form auf die Mitte, in welcher sie sich befindet. Das ist der Instinkt in seinem ersten Zustande. Sehn wir was bei den Thieren der höhern Classen, bei den Säugethieren z. B., nachher vorgeht.

Nach einer bestimmten Zeit wird der Fötus, der nun vorbereitet ist, in einer andern Mitte zu leben, worin seine Entwickelung vollendet werden soll, aus dem Uterus ausgestoßen. Er tritt mit der Außenwelt in unmittelbare Berührung, und alsobald beginnen, von der dem Wesen inwohnenden Kraft instinktmäßig angetrieben, die Respirationsorgane ihre Funktionen zu erfüllen. Zu dieser Zeit muß er seine Nahrung noch von der Mutter beziehn. Die Mutter bietet ihm aus eigenem Antrieb ihre Brust dar; er ergreift sie aus eigenem Antrieb, und

vollbringt von selbst den Mechanismus des Saugens, der nur vermittelst des Respirations-Apparats bewerkstelligt werden kann, und folglich die schon bestehende Thätigkeit des letztern voraussetzt. In Folge der Verbindung zwischen diesem Apparat und dem Stimmorgan, setzt ersterer letzteres in Bewegung, und es knüpft die Stimme ein neues Band zwischen dem Jungen und der Mutter, die so von seinen Bedürfnissen benachrichtigt wird. Wer wollte in diesen Erscheinungen, die zugleich allen Arten gemein und je nach den Verschiedenheiten dieser Arten modifizirt sind, die unmittelbare Einwirkung der Natur, der innern Form welche jede derselben charakterisirt, die Entwickelung des Wesens, welche der Entwickelung seiner Instinkte durchaus genau entspricht, und umgekehrt, verkennen? Sie äußern, als Bedingungen seiner Existenz, und verwirklichen die normalen Verhältnisse zwischen der Außenwelt und der besondern Essenz des Wesens; sie sind die bestimmende Ursache seiner spezifischen Einwirkung auf diese Welt, der leitende Impuls seiner innern Kraft.

Man betrachte, in der That, ihre fortschreitende und regelmäßige Verkettung. Ist das Thier weiter vorangeschritten in seinem Wachsthum, so braucht es eine andere Nahrung als die welche seine Mutter ihm bisher geboten. Allein diese Nahrung kommt ihm nicht entgegen, es muß ihr nachgehen, sie erkennen, auswählen, suchen, verfolgen wenn sie ihm entgehen will. Dazu sind Sinne, Gesicht, Gehör, Geruch, Geschmack, Tastsinn, Ortsveränderung erforderlich. Diese neuen Funktionen aber erfüllt es aus freiem Antrieb wie die ersten. Von freien Stücken auch unterscheidet es unter den Pflanzen diejenigen die zu seiner Nahrung dienen, unter den Thieren diejenigen die seine Beute werden sollen. Entweder mit Gewalt, oder durch List,

immer aber kraft eines angebornen Impulses * erhascht es dieselben und verwendet sie zur Befriedigung seiner Bedürfnisse. Zuweilen wird es im Krankheitszustand von einem andern Instinkt geleitet, der ihm die Mittel zur Heilung anweist. Alle pflanzen sich fort durch den Instinkt der Begattung der mit dem Instinkt der Erziehung der Jungen verbunden ist. Was ist wohl wunderbarer, was spontaner, als die Mittel die sie anwenden, um entweder anzugreifen oder sich zu vertheidigen; als ihr so mannigfaltig sich äußernder Kunstfleiß, von den unterirdischen Bauten des Maulwurfs und der Feldmaus, dem Kegel des formica-leo, dem Gewebe der Spinne an, bis zu den Nestern gewisser Vögel! Manche wissen sich Decken zn machen, Zufluchtsorte zu gründen, Wohnungen zu bauen, Vorräthe für die schlechte Jahreszeit darin zu sammeln, und dieß mit einer Vorsicht ** mit einer Geschicklichkeit die wir nicht genug bewundern können. Andere Gattungen, mit gesellschaftlichem Instinkt begabt, bilden wahre Gemeinden, worin den verschiedenen Gliedern, die auf solche Weise Werke vollbringen, welchen das Vermögen jedes einzelnen nicht gewachsen wäre, verschiedene Funktionen angewiesen sind. Die Regelmäßigkeit, aber, dieser Werke, die allen Individuen angeborne Geschicklichkeit zur stets gleich vollkommnen Verrichtung derselben Handlungen, die Unveränderlichkeit der Ursachen, die sich aus der Unveränderlichkeit der Wirkung abnehmen läßt, die Ermangelung alles Fortschreitens bei der Gattung, beweisen hinlänglich daß alle diese Wunder nur der unausweichliche

* Dente lupus cornu taurus petit; unde, nisi intus
Monstratum? — Horat. Serm. lib. II., Sat.

** Haud ignara ac non incauta futuri (formica). — Virgil.

Erfolg eines zwingenden Impulses, das Resultat der besondern Wirksamkeit jeder, in ihren Verhältnissen zur Welt, in der sie lebt und sich entwickelt, bestimmten Natur oder Form sind.

Es darf jedoch nicht vergessen werden daß bei den Thieren, außer den Handlungen die unmittelbar vom Instinkt herrühren, noch andere kund werden, deren Ursprung direkt auf die Empfindung bezogen werden muß; diese haben alle Gattungen gemein, weil die Empfindung sich in Lust und Schmerz auflöst, und Lust und Schmerz, da sie ihrer Natur nach unveränderlich sind, in dieser Hinsicht von den Spezifizirungen der Form nicht abhängen; und wieder andere die aus der Fähigkeit die Wahrnehmungen der Erscheinungen untereinander zu verbinden, hervorgehen. Diese Fähigkeit unterscheidet sich von der Intelligenz, und es besitzen dieselbe alle Thiere, wiewohl in höchst verschiedenen Graden, je nach der Verschiedenheit der Gattungen. Jedwede Operation die nicht die Erkenntniß des Wahren, die Erschauung der reinen, nothwendigen, unveränderlichen Idee erfordert, ist ihnen an und für sich möglich, übersteigt nicht die Grenzen ihres Vermögens; und aus der größern oder geringern Geschicklichkeit diese Operationen zu bewerkstelligen, entspringt die individuelle Superiorität in einer und derselben Gattung.

Daß übrigens der Instinkt angeboren, ursprünglich ist, dem Wesen inhaftet, schon deßwegen weil es ist, erhellt deutlich aus manchen seiner Wirkungen, aus den periodischen Zügen, z. B., gewisser Familien von Fischen, Vögeln, Säugethieren und Insekten. Ein geheimer Trieb veranlaßt sie den Ort den sie bewohnen zu verlassen, wenn die Zeit herannaht wo sie daselbst ihre Nahrung nicht mehr finden würden. Sie versammeln sich,

verständigen sich, um eine lange Reise anzutreten, die keines allein vollenden könnte. Ist dieser Trieb, der allen Individuen gemein ist, nicht angeboren, ausschließlich innerer Natur? Ist er nicht in jeder Gattung, die Einwirkung selbst der innern Natur welche die Gattung spezifizirt oder charakterisirt? Wo anders wollt ihr die Ursache suchen, kraft welcher diese herumziehenden Familien mit seltsamer Präcision, nach gewissen bestimmten Punkten, in außerordentlichen Entfernungen, ihre Richtung nehmen? Was führt, nach Ablauf des Winters, die Schwalbe und den Storch aus andern Welttheilen unter unsern Himmelsstrich zurück, an ihr Nest vom vorigen Frühling? Was leitet die Taube von dem Orte, wohin sie im verschlossenen Körbchen gebracht wurde, mitten durch die Luft, zu dem heimathlichen Neste hin? Gewiß nicht in der Empfindung, noch in der Wahrnehmung, noch in äußern Umständen irgend einer Art, werden wir Aufschluß darüber finden. Etwas Ursprüngliches, dem Wesen Inhaftendes, kann allein diese Ordnung von Erscheinungen erklären, und es läßt sich außerdem noch daraus abnehmen daß vielleicht mit dem Raume Beziehungsarten bestehn, die von denjenigen deren wir bewußt sind, abweichen; denn diese Fähigkeit, von den Sinnen und Vernunftschlüssen unabhängig, nach einem entfernten Ziele eine eben so sichere Richtung zu nehmen wie wir dieß mittelst unsers erlangten Wissens thun, mangelt uns durchaus, nicht aber weil sie unserer Natur ganz und gar fremd ist*, sondern weil

* „Inmitten der Armuth an Hülfsquellen, bei den Völkern die hinter unserer Civilisation am weitesten zurück sind, erblickt man zuweilen Lichtstrahlen die blenden, und eine Art Instinkt, welche den Mangel an Wissenschaft ersetzt. Unstreitig ist daß in manchen Lagen der gebildetste Europäer bleich vor Schrecken würde, wenn er vollführen sollte, was der Wilde mit den einfachen Mitteln die ihm zu Gebote stehn, ausführt. Zum Beleg meiner Behauptung will ich die

sie aus Mangel an Anwendung, während einer langen Reihe von Generationen, gleichsam eingeschlafen ist.

Da der Instinkt, wie wir dieß deutlich nachgewiesen zu haben glauben, bei den organischen Wesen dasselbe ist, was bei den organisirten die Affinität ist, nämlich die besondere Wirksamkeit der Form, das innere Wirken jeder einzelnen Natur in ihren Verhältnissen zur Mitte, in der sie sich befindet, die spezifische Kraftäußerung, vermöge welcher das Wesen erhalten wird, und sich seinen Gesetzen gemäß entwickelt, so folgt daß jedes organische Wesen mit Instinkt, und zwar mit einem speziellen Instinkt begabt ist, der um so komplizirter, um so erhabener wird, je höher das Wesen selber steht und komplizirter ist. Der Mensch hat also auch instinktmäßige Anlagen, und diese Anlagen, welche nothwendig seinen Bedürfnissen, die weiter nichts sind als der Ausdruck seiner Natur, entsprechen, haben, indem sie seine Einwirkung auf die Außenwelt bestimmten, die Bedingungen seines fortschreitenden Lebens, seiner Erhaltung und seiner Entwickelung verwirklicht. Daher kommen die ersten Erfindungen, die anfänglichen Rudimente der unentbehrlichen Künste, der Ursprung sogar gewisser, erst rein praktischer Wissenschaften, der Medizin z. B. Nackt, wie er war, den Einflüssen der Atmosphäre, der Kälte, der Hitze, dem Regen, den Winden ausgesetzt, hat er

Schiffer aus Carolina anführen, die mit seltenster Intelligenz und außerordentlicher Präcision ihre Boote, bei ungeheuren Fahrten, lenken, ohne irgend ein Instrument außer ihrem bloßen Auge, und dabei einen Scharfsinn und eine Beobachtungsgabe an den Tag legen, wovon wir gar keinen Begriff haben. Ich will noch den rohen Neu-Holländer nennen, der, gleich der Zugtaube, ohne Anstand durch die ihn umgebenden Wälder dringt, und auf dem kürzesten Weg zu dem entferntesten Ort gelangt, wohin er sich begeben will, während der Europäer sich darin hundertmal verirren würde."

(Notice sur l'hist. du voyage de l'Uranie, par M. Louis Freycinet. Compte-rendus des séances de l'Acad. des sciences, 8 Juin 1840.)

sich Kleider verfertigt und Wohnstätten gebaut. Er hat immer mehr Gegenstände zu seinem Vortheil dienen lassen. Da er keine Waffen besaß, um anzugreifen und sich zu vertheidigen, so hat er deren künstliche geschaffen. Bis daher aber ist alles sein Eigenthum. Alle diese künstlichen Mittel hat er gemein mit den Thieren *. Bald aber erwachen in ihm andere Instinkte die sich auf seine zahlreichern, mannigfaltigern Bedürfnisse, und namentlich auf die Bedürfnisse die aus seiner geselligen Natur hervorgehn, beziehn. So z. B. weiß er, allein unter allen Wesen, aus dem Feuer Vortheile aller Art zu ziehn, von denen ursprünglich seine spätern Fortschritte abhingen; er macht aus demselben ein Werkzeug, dessen Hebelkraft durchaus kein anderes ersetzen könnte. Wie hätte er, ohne das Feuer, unter allen Himmelsstrichen leben können? Wie hätte er sich die Natur unterworfen? Die Erfahrung aber hat ihn den Gebrauch desselben nicht lehren können, denn es ist klar daß die Erfahrung nur aus dem Gebrauch hervorgehn konnte. So wie das Feuer sich ihm, in den seltenen Erscheinungen zufälliger Entzündung, darbot, war es ihm anfangs nur seinen zerstörenden Eigenschaften nach bekannt. Woher sollte ihm die Idee von den andern Eigenschaften desselben gekommen seyn? Eben so, als er, zu einem Erhaltungszweck, anfing das Holz, den Stein, die Metalle zu verarbeiten, Versuche von Landbau anstellte, so geschah dieß kraft eines angebornen, innern, spontanen Triebes, und es gibt keine dem Geschlechte unentbehrliche Erfindung, welcher Art sie auch seyn mag, die nicht aus dem Instinkt entsprungen wäre. Je näher die Menschen den Urzeiten standen, desto deutlicher haben sie gesehn daß es unmöglich sey, in diesen Erfindungen zufällige Er-

* Einige Affen bedienen sich der Baumäste zu ihrer Vertheidigung.

zeugnisse des Verstandes und der Wissenschaft zu erblicken, und haben deßwegen auch, aus Unkenntniß der natürlichen Ursache, denselben eine unmittelbare göttliche Offenbarung zum Ursprung angewiesen, eine Erklärung die allerdings unzulässig und falsch ist, wie wir dieß dargethan, die aber doch nicht so abgeschmackt ist wie die Meinung derer, welche diesen Ursprung glücklichen Zufällen zuschreiben, woraus man schließen müßte, daß der Mensch auf die Erde gesetzt worden sey, ohne irgend eine der Bedingungen seines Lebens in sich zu tragen, und durch einen Zufall fortbestand, sich erhalten und entwickelt hat.

Der Umstand daß der wahre Ursprung der ersten Aeußerungen seiner Thätigkeit unsern Augen verschleiert bleibt, rührt einerseits daher daß der Instinkt fortschreitend ist wie der Mensch selbst, da dieser Instinkt, weil er des Menschen Verhältnisse zu den außer ihm befindlichen Wesen ausdrückt, und weil diese Verhältnisse sich vervielfältigen in dem Maaße wie das Individuum und das Geschlecht sich entwickeln, selbst sich nach demselben Gesetze entwickelt, dergestalt daß jede Entwickelungsstufe ein neues Bedürfniß hervorruft, das er befriedigen muß. Auf welchen Gegenstand, also der Mensch in seinem beständigen Voranschreiten seine Thätigkeit lenke, so bleibt im Grunde immer der Instinkt das leitende Prinzip derselben; denn damit der Mensch handle, muß er vermöge seiner Natur, seiner Natur gemäß handeln, und der Instinkt ist weiter nichts als diese natürliche und ursprüngliche Thätigkeit selbst.

Auf der andern Seite aber gesellt sich zu dem Instinkt ein neues Element, ein neues Vermögen, das seinestheils die Resultate desselben fruchtbar macht und entfaltet. Der Mensch, in der That, ist nicht bloß ein instinktives Wesen; er ist auch ein denkendes, intelligentes Wesen. In einem gewissen Mo=

ment also vermengt sich die Intelligenz mit dem Instinkt und veredelt, erweitert, was unmittelbar aus ihmhervor geht; und, da in der zusammengesetzten Wirkung zu deren Hervorbringung diese beiden Ursachen beigetragen haben, der Antheil der Intelligenz deutlicher hervortritt, da ihr Gebiet unaufhörlich sich ausdehnt, da sie auf den Fortschritt der Menschheit einen immer größern Einfluß ausübt, so vergißt man den Einfluß, der unstreitig dem Instinkt angehört, und es verschwindet in unsern Augen der ursprüngliche Keim vor der Fülle dieser kräftigen Vegetation.

Intelligent seyn, wir haben es oft genug schon gesagt, heißt das Wahre erkennen. Das Wahre aber, das wesentlich unveränderlich ist, ist für alle Wesen welche es erfassen, streng dasselbe, es hängt in keiner Weise von ihrer besondern Natur ab. Die Intelligenz, die folglich bei allen, denen sie zugetheilt ward, identisch ist, spezifizirt an und für sich keines, und da sie dem, was dieselben verschieden macht, fremd ist, so kann sie dieselben von ihren Verhältnissen zur Außenwelt, die auf sie wirkt, und auf die sie rückwirken sollen, nicht benachrichtigen, denn diese Verhältnisse entspringen aus der Wesen spezieller Natur. Es muß also in ihnen etwas den Gebrauch der Intelligenz bestimmen, die Anwendung derselben auf Zwecke die sich unmittelbar auf das, solche besitzende, Wesen beziehn, hervorrufen; und dieses Etwas, das im Wesen das Bewußtseyn dessen, was es zur Unterscheidung von andern ist, | das Bewußtseyn seiner eigenen Natur und der Beziehungen seiner Natur zu den äußern Gegenständen voraussetzt, ist eben dadurch nothwendig eine innere Manifestation derselben. Nun aber kann man sich diese innere Manifestation der spezifischen Natur des Wesens, und seiner Beziehungen zu dem was außer

ihm existirt, nicht anders vorstellen als wie einen Trieb der es veranlaßt, unter gewissen Umständen gewisse Handlungen zu vollbringen: ein Trieb der nach der Verschiedenheit der Naturen, deren Gesetze er ausdrückt, verschieden ist und sich in die unausweichlich nothwendige Tendenz fortzubestehn oder zu existiren auflös't. Dieser Trieb aber ist der Instinkt; der Instinkt also ist das veranlassende Prinzip und die ursprüngliche Richtschnur der Thätigkeit; ohne ihn wäre die Intelligenz bloß ein passives Schauen des Wahren, eine erfolglose Betrachtung der Essenzen und ihrer Gesetze. Er bewerkstelligt die Verkettung der Intelligenz mit den Erscheinungen des Lebens; er veranlaßt, in der Praxis, die Combination der Ideen mit den Erscheinungen, und steht, vermöge der Richtung die er, in den verschiedenen Wirkungskreisen die seine complexe Natur umfaßt, der Thätigkeit des Wesens giebt, aller Entwickelung desselben vor.

Siebentes Kapitel.

Fortschreitende und unbestimmte Entwickelung der menschlichen Thätigkeit in ihren Beziehungen zur physischen Welt.

In allen Dingen ist der Anfang dunkel und schwach, scheint wenigstens so, denn im Grunde deutet er auf wunderbare Kräfte, und die ältesten Erfindungen, diejenigen welche die ersten Schritte des Menschen auf der Bahn des Fortschrittes bezeichneten, sind noch die erstaunlichsten, diejenigen welche durch ihre Größe, die Fülle ihrer Resultate und die schöpferische Macht, die sich darin offenbart, unsere Bewunderung am meisten in Anspruch nehmen. Wie wundervoll ist, in der That, wenn man darüber nachdenkt, die Erfindung der Sprachen, der Schrift, der Metallurgie, der Kunst Holz zu schnitzen, zu nähen und zu weben, die Erde zu bebauen und deren Erzeugnisse zuzubereiten, den Saft der Rebe in Wein und das Weizenkorn in Brod umzuwandeln.

Man muß sich den Menschen in seinem Entstehn vorstellen, wie er, mitten in der Natur, von ihr beherrscht, in sie absorbirt, seiner Erhaltung wegen gezwungen ist, unaufhörlich gegen sie zu reagiren, ihre verhängnißvollen Kräfte zu bekämpfen, ihre riesenhaften Kräfte zu besiegen, er, ein schwächliches, wehrloses

Geschöpf; man muß sich denselben, sagen wir, in diesem ursprünglichen Zustande denken, um recht zu begreifen, wie unermeßlich der bereits zurückgelegte Weg ist, der doch nur die Andeutung, der kaum aufgesproßte Keim eines zukünftigen Voranschreitens ist, dessen Ziel ewig dahinschwindet in die Tiefen der Welt und der Dauer.

Wenn der Mensch ein einfach organisches Wesen wäre, wenn er über keine andern als die innerlichen, dem Organismus und seinen Funktionen entsprechenden Kräfte verfügte, so ist klar, daß er nicht nur über die Thiere sich nicht erheben würde, sondern daß es ihm, der sogar unter manchen derselben stünde, unmöglich wäre, seine hohe Bestimmung zu erfüllen, und selbst den zerstörenden Ursachen, die ihn von allen Seiten umringen, lange zu widerstehen. Sein Daseyn und seine Entwickelung setzen, nebst höhern Instinkten, strengerweise die Intelligenz voraus, mittelst welcher er das ihm Mangelnde ersetzt, und welche, weil sie selbst ohne Schranken, die Quelle alles schrankenlosen Fortschrittes ist. Da, wie wir gesehn, seine Natur der Inbegriff aller niedrigern Naturen ist, so muß er in gewisser Weise alle Kräfte besitzen, die ihnen angehören; wie könnte er sonst sie bezwingen, wie gelänge es ihm, sie seiner Herrschaft zu unterwerfen? Sie sind nicht in ihm, aber er macht sie sich eigen durch seine Intelligenz, durch die Kenntniß ihrer Gesetze; und da sein Gedanke, sein Geist sie meistert, von ihnen Gehorsam ertrotzt, so sind also auch sie ihrer Wesenheit nach Geist, und die materiellen Bedingungen ihrer phenomenalen Manifestation nur ihre Gränze. Sie mögen belebt oder leblos seyn, er leitet sie, verfügt über sie, macht sie seinen Zwecken dienstbar, dergestalt, daß von den elastischen Fluiden bis zu den rohen Stoffen, von diesen bis zu den vollkommensten der lebenden Körper alle Wesen

gleichsam lauter Organe für ihn sind; das heißt, einerseits fleischt er sich in die Natur ein, durchdringt sie mit seinen geheimen Gewalten und seinem Leben, und andrerseits strebt die seinem Willen unterthane Natur gewissermaaßen sein Organismus, sein Körper zu werden, in seine Einheit sich zu verschmelzen, wie er selbst in die Einheit Gottes, zu dem er die Schöpfung mit sich hinzieht, sich zu verschmelzen trachtet.

Ein Obdach, Bekleidung, Waffen, dieß waren seine ersten nothwendigen Bedürfnisse. Da wir nicht beabsichtigen die Geschichte des menschlichen Kunstfleißes zu entwerfen, so wollen wir den Anfang desselben, der noch bei einigen wilden Völkerstämmen beobachtet werden kann, und den man sich übrigens leicht vorstellen mag, nicht beschreiben. In einer Felsenhöhlung, unter einer Hütte von Baumrinde oder Laubwerk, allda zuerst suchte der wehrlose, nackte Mensch Schutz gegen das Rauhe der Witterung und die Angriffe der Thiere. Er bekämpfte sie mit der Keule, dem Wurfspieß, dem Pfeile. Er lernte, mit scharfen Kieselsteinen, ihnen die Haut abziehen, sich mit derselben bedecken ihr dadurch daß er sie mit den Sehnen der erlegten Thiere zusammennähte, bequemere Formen geben, aus ihren Haaren Filz wirken. Die Blätter gewisser Pflanzen, geformter und an der Sonne getrockneter Thon lieferten ihm die wenigen Gefäße, deren er bedurfte. Von Stufe zu Stufe vervielfältigte er die Werkzeuge zu seinem Gebrauche, und als er endlich den Gebrauch der Metalle, die Kunst sie zu schmelzen und zu bearbeiten, entdeckt hatte, da wuchsen seine Kenntnisse und kannten bald keine Grenzen mehr. Unser Plan gestattet nicht die Einzelnheiten anzuführen, die unermeßlich wären. Beschränken wir uns darauf, diese großartige Entwickelung der Menschheit im

Schooße des Universums aus einem allgemeinen Gesichtspunkte zu betrachten.

Sobald der Mensch auf der Erde erschien, entspann sich alsogleich ein Kampf zwischen ihm und der Natur, und dieser Kampf wird fortdauern, bis der Mensch die Natur völlig seiner Herrschaft unterworfen hat. Zuerst mußte er sich gegen sie vertheidigen, gegen den furchtbaren Einfluß ihrer Elementarkräfte und gegen die Thiere, die vom Instinkt getrieben, ihn zu ihrer Beute machen wollten, oder ihm seine eigene Nahrung streitig machten. Diese erste Epoche blieb tief in dem Gedächtniß der Völker eingegraben. Ihre alten Geschichtbücher reden alle von einer Zeit, über der ein gewisser geheimnißvoller, poetischer Schleier ruht, wo bevorzugte Geister, wohlthätige Heroen den Boden reinigten durch Abgrabung stehender Wässer, durch Lenkung des Laufes der Flüsse, und durch Beschützung der bewohnten Orte gegen das Ueberfluten derselben*, durch Bekämpfung und Erlegung der reißenden Thiere**; daher der hohe Begriff, den man anfänglich mit dem Namen Jäger verknüpfte. Der starke Jäger, venator fortis, war ursprünglich eine Schutzgewalt, eine fast göttliche Person, ein Halbgott, wie man sich später ausdrückte. Wir können uns heutzutage nur mit Mühe die ungeheuren Arbeiten vorstellen, die den ersten Menschen auferlegt waren, die Hindernisse, die sie besiegen mußten, um die Bedingungen des Lebens und der Sicherheit, wovon der Fortbestand der Gattung abhing, um sich zu versammeln. Damals sah die Erde keineswegs dem gleich, was sie seitdem unter umgestaltenden Händen wurde. Man stelle sich rauhe Berge, Ebenen vor, hier trocken und nackt, dort mit

* S. den Schu-king und die heiligen Bücher Indiens.

** Die Herkulesse.

Bäumen, dichten Gesträuchen oder hohen Gräsern bewachsen, die den wilden Thieren zum Aufenthalt dienen; sumpfige Wälder, ähnlich denjenigen, von denen zum Theil die Ufer des Amazonenstromes eingefaßt werden, und denke sich einige Familien, die, wären sie auch in unsern Künsten bewandert, plötzlich in jene Urregionen versetzt würden, ohne Kleidung, ohne Waffen, ohne Werkzeuge, deren sie sich unmittelbar bedienen könnten: dieser Gedanke allein ist schrecklich; und dieß war gleichwohl der ursprüngliche Zustand des Menschen. Mit welchem Erstaunen und welcher Bewunderung müssen wir nicht seine Anstrengungen, seinen Muth und die Hülfsmittel betrachten, die er in den Eingebungen des durch die Intelligenz befruchteten Instinktes schöpfte! Was giebt es Wunderbareres, als ihn solcherweise mit so vielen feindlichen Mächten im Handgemenge, und aus diesem Streite triumphirend hervor gehn zu sehn! Nimmt man Rücksicht auf die zu besiegenden Hindernisse, so bieten seine spätern Erwerbnisse nichts ebenso Großartiges dar.

Um sich die Natur unterthan zu machen, mußte er zuerst ihre Kräfte, ihre blinden und ihre lebendigen Kräfte sich aneignen; und hierdurch besonders unterscheidet er sich, aus dem Gesichtspunkte, von dem aus wir ihn in diesem Augenblicke betrachten, von den niedrigern Wesen. Keines derselben verstand je zu seiner organischen Kraft eine neue Kraft hinzuzufügen. Jene, die mit seinen Bedürfnissen und Instinkten im Verhältnisse steht, reicht zu seiner Erhaltung hin, und jede andere, demnach unnütze Kraft, wäre noch obendrein eine unordentliche, weil sie weder von der Intelligenz, noch von dem Instinkt, der nur die innerlichen, dem Wesen inwohnenden Kräfte regeln kann, geleitet würde.

Durch Unterwerfung und Dienstbarmachung der Thiere

schafft sich der Mensch zahlreiche und mächtige Gehülfen; er gebraucht ihre besondern Kräfte, ihre verschiedenen Instinkte zu seinen Zwecken, und entzieht sich, was die ersten Nothwendigkeiten des Lebens betrifft, immer mehr dem ungewissen Wechsel des Zufalls. Einige liefern ihm ihre Milch, ihre Wolle, ihr Fleisch; andere sind seine hülfreichen Jagdgenossen; andere übernehmen statt seiner die Mühe der Transporte; andere derselben gebraucht er zum Feldbau. Was wäre der Ackerbau ohne sie? Nun aber wird eben durch diesen die Erde wirklich sein Eigenthum. Indem er ihre zeugenden Kräfte leitet, zieht er aus dem Boden eine sichrere, reichlichere und manigfaltigere Nahrung. Er verfügt gleicherweise über ihre mechanischen Kräfte, über die des Wassers, der Winde, und durch Erzeugung des künstlichen Lichtes verlängert er die Uebung seiner Thätigkeit. Die Kunst zu bauen, sich zu kleiden, die Verfertigung der Werkzeuge, welche die verschiedenen Industriezweige nothwendig machen, die Fabrikation der unmittelbar zum Unterhalt und zur Bequemlichket des Lebens dienlichen Gegenstände vervollkommnen sich fort und fort. Die Erfindungen vervielfältigen sich. Eine Menge künstlicher Maschienen machen Arbeiten möglich, die ohne dieselben unausführbar wären. Das Rad, auf Fahrzeuge angewandt, spart die Kraft und kürzt die Entfernungen ab. Der Hebel, die Rolle, der Wellbaum dienen zu tausendfältigem verschiedenem Gebrauche. Auf einem gebrechlichen Nachen, einem Kanoe aus Baumrinde, das durch allmählige Vervollkommnungen eine schwimmende Stadt werden wird, fährt der Mensch, aller Schranken lässig, die Flüsse ab- und aufwärts, setzt über die See'n, beschifft die Küsten der Meere, landet an den benachbarten Inseln, trotzt den Stürmen des Oceans, vertieft sich in seine unermeßlichen Wüsten. Durch ansgedehntere und leichtere

Verbindungen stehen ihm, mittelst des Tausches, die Erzeugnisse aller Klimate zu Gebot. Eine andere Art Tausch verbreitet die Entdeckungen, die Kunstgriffe des Ackerbaues, die industriellen Verfahrungsweisen. Neue Bedürfnisse, die aus dem Fortschritte selbst entstehn, geben ihm ihrerseits unablässig einen neuen Impuls. Die Erde, nachdem sie an ihrer Oberfläche umgewandelt, wird in unermeßlichen Tiefen durchstöbert, sie birgt keine Schätze, die ihr der Mensch nicht entrisse. Was er für die Thiere gethan hatte, das thut er für die rohen Körper: er hatte den Instinkt jener sich nutzbar gemacht; auf gleiche Weise muß die blinde Affinität dieser zu seinem Nutzen dienen; er zwingt sie, auf einander zu wirken, um die von ihm gewollte Combination hervorzubringen, indem er die Zusammensetzungen vervielfältigt, sie nach Belieben wandelt und die ganze Natur unter seine Gesetze zurückführt.

Je mehr seine Macht wächst, desto schneller gewinnt er verhältnißmäßig an Muße. Ruhig in Betreff seiner physischen Bedürfnisse, kann er andere Bedürfnisse befriedigen, andern Funktionen, der intellektuellen Entwickelung, der Pflege der Wissenschaft obliegen, durch die seine Macht selbst mehr und mehr soll entwickelt werden.

In ihren Beziehungen zur Entwicklung der Menschheit ist die Muße der Uebergang des organischen Lebens zum geistigen Leben; denn die Muße ist keine Unthätigkeit, sondern das der körperlichen Arbeit substituirte Schaffen der Intelligenz. Sie ist die Frucht des Wachsthums an Kraft. So oft es dem Menschen gelingt, eine bis dahin unbekannte oder rebellische Kraft in seine Gewalt zu bringen — und wir nennen Kraft jede wirksame Energie, welche sie auch seyn mag, — so führt er durch dieselbe Dinge aus, die ihm ohne dieselbe unmöglich, oder wenigstens

schwieriger wären. Die Entdeckung der Verwandtschaften dieses oder jenes Körpers gestattet ihm Combinationen, Transmutationen, die zuvor nicht in seiner Macht standen: daher die Wunder des Kunstfleißes. Mittelst des Pulvers zersprengt er in einigen Augenblicken Felsen, die einer geringern Kraft widerstehen, oder nur ihrem unbestimmt fortgesetzten Einwirken weichen würden. So ist eine der Wirkungen der Vervielfältigung und Entwicklung der Kräfte, über welche der Mensch verfügt, diese, die Bedingungen der Zeit und des Raums in Beziehung auf seine Person zu verändern. Eine größere Kraft vermehrt die Geschwindigkeit, die Geschwindigkeit nähert die Entfernungen oder vermindert die Zeit, welche nothwendig ist, um von einem Ort zu einem andern zu gelangen. Der Mensch, folglich mit mehr Gegenständen in Berührung, erweitert die Sphäre seiner Thätigkeit. Er benützt zuerst die Kraft der Thiere, dann die des Wassers, des Windes. Diese gehorsamen Kräfte gewähren ihm rasche Transportmittel. Mit ihrer Hülfe durchwandert er unermüdlich den brennenden Sand der Sahara und die unermeßlichen Wasserwüsten der Meere. Die Schifffahrt vervollkommnet sich, und er dringt an die Enden der Welt in immer kürzerer Zeit, die noch durch seine Fortschritte in den physischen und astronomischen Wissenschaften abgekürzt wird. Eine neue Bewegkraft, der Dampf, reduzirt abermals die Entfernungen in ihren Beziehungen auf die Zeit. Angewandt auf Mechanismen von unendlicher Manigfaltigkeit, führt er von selbst, unter der Herrschaft des intelligenten Willens, der ihn leitet, Werke aus, von welchen die individuellen und kollektiven Kräfte des Menschen bald erschöpft würden; und, wunderbar! diese plumpe Zugstange die mit dumpfem Gebrause auf- und niedersteigt, diese eisernen Räderwerke, denen sie die Kraft mit-

theilt, deren blinder Regulator sie ist, können, nach Belieben des Menschen, entweder die ungeheure Masse des größten Schiffes bewegen, mit einer Geschwindigkeit, die alles übertrifft, was man durch andere Mittel erlangt, oder einen leichten Knäuel in Fäden von einer Dünne und Zartheit ohne Gleichen verwandeln.

Gewiß, wenn man den anfänglichen Zustand des Menschen mit seinem gegenwärtigen Zustande vergleicht, seine angeborne Schwäche mit der Macht, die er allmählich errungen, die harte Leibeigenschaft, worin die Natur ihn ursprünglich gehalten, mit der Herrschaft, die er jetzt über sie übt, so verweilt man mit Erstaunen in Anschauung eines so wunderbaren Fortschrittes; und doch verschwindet dieser Fortschritt wie ein Punkt in dem unermeßlichen vor uns liegenden Horizonte. Nicht nur ist die Anwendung der Agenten, über die wir verfügen, noch lange nicht so allgemein und so vollkommen, als sie es seyn kann, als sie es bald seyn wird, sondern die Wissenschaft erschaut und kennt bereits neue Agenten, im Schooße der physischen Welt verborgene Kräfte, die sie vielleicht nächstens zähmen, regeln lernen dürfte, und mit Hülfe derer der Mensch die Unterwerfung dieser Welt vollenden wird. Die Combinationen der Körper beliebig vervielfältigend und unbestimmt wechselnd, wird er diese Körper alle, sey es mittelbar, sey es unmittelbar, zur Befriedigung seiner Bedürfnisse, zur Erhaltung seines Lebens, zur vollständigen Entwickelung seines Wesens dienen lassen. Diese Entwickelung beginnt erst; kaum fangen wir an, jener erhabenen Ordnung gemäß, die uns von der Wissenschaft enthüllt wird, zu wissen, zu handeln, über unser Erbgut zu herrschen, es zu unserem Gebrauche uns anzueignen, von den unerschöpflichen Schätzen, die es in sich schließt, Besitz zu nehmen, alle zeugenden

Kräfte zu einem auf unsere Gattung und ihre Bestimmung sich beziehenden Zweck zu leiten. Wer möchte es wagen, die Gränze festzusetzen, welche in diesem Zweige des Fortschrittes der Mensch nicht überschreiten wird? Was geschieht kraft der Ursachen und der verhängnißvollen Gesetze des physischen Universums, das nicht durch dieselben Ursachen, nach denselben, seiner Intelligenz unterworfnen, Gesetzen wirkend, hervorgebracht werden könnte? Ein Tag wird kommen, wo, nachdem die von dem Raume abhängigen Bedingungen durch die ohne Unterlaß wachsende Schnelligkeit der Verbindungen aufs neue modifizirt, verändert worden, die ganze Erde für jedes menschliche Individuum das sein wird, was ursprünglich für ihn der vergleichungsweise unmerkliche Ort war, innerhalb dessen der Mangel an Transportmitteln seine Thätigkeit bannte. Der Gedanke Aller und die Thätigkeit Aller, theilweise befreit von den Bedingungen der Entfernung, werden gewissermaaßen überall zumal gegenwärtig seyn. Alsdann wird die Umwandlung der Natur sich vollends bewerkstelligen, der dem Menschen nebengeordneten, seinen Funktionen beigesellten, gleichsam zur Extension seines eigenen Organismus gewordnen Natur, die sich mit ihm, in ewiger Bewegung zu dem letzten Endzwecke, zur unendlichen Einheit erhebt, nach welcher alle Wesen hinstreben.

Gefühl zu einen, zu immer Grösserm und [illegible] Ursprünglichen [illegible] zu leiten. Wir müssen es wagen, die [illegible] [illegible], welche [illegible] [illegible] nicht [illegible] und der nothwendigen Gesetze des [illegible] Unterschiedes, und nicht durch dürftiges Erkennen, das beschränkt, einer Annäherung [illegible] [illegible] wird kommen, wo, nachdem die [illegible] [illegible] durch die [illegible] [illegible] der Beziehungen [illegible] die ganze Erde [illegible] [illegible] innerhalb [illegible] Thätigkeit kommt. Der Gedanke [illegible] [illegible] die [illegible] der Natur [illegible] dem [illegible] [illegible] zur [illegible] Natur, die sich mit ihm in [illegible] Gemeinschaft [illegible] Einheit [illegible], nach welcher alle [illegible].

Achtes Buch.

Von der Kunst.

Erstes Kapitel.

Vorläufige Betrachtungen.

Der Entwickelung der menschlichen Thätigkeit in ihren Verhältnissen zur physischen Welt, gebunden an die unbestimmt fortschreitende intellektuelle Entwickelung, läßt sich, wie dieser letzten, keine Gränze anweisen. Sie rückt also stets weiter voran und sogar um so rascher, je vielfacher die Entwickelung unserer Natur in einer andern Ordnung wird; und da diese verschiedenen Entwickelungsstufen nur die Elemente der Entwickelung eben derselben wesentlich einigen Natur sind, so ketten sie sich an einander, durchdringen sich einander, setzen sich gegenseitig voraus, erzeugen sich gegenseitig.

So setzt jene Entwickelung, deren Ausdruck die Kunst ist, zugleich die Entwickelung der Fähigkeiten des organischen Wesens voraus, durch welche, in Verbindung mit der Erscheinungswelt, wir das Reelle wahrnehmen, und erheischt die Entwickelung der eigenthümlichen Fähigkeiten des intelligenten Wesens, durch welche, in Verbindung mit der Welt der Essenzen, wir das Wahre erfassen. Denn die Kunst schließt das wesentliche, unwandelbare, unendliche, mit dem Wahren, dessen ewige Aeuße-

rung es ist, identische Schöne mit ein, so wie auch etwas, wodurch dasselbe unsern Sinnen zugänglich gemacht, wodurch es im Schooß der zufälligen Schöpfung bestimmt werde; und wie das Wahre oder das unendliche Wesen, in seiner Einheit, die Quelle ist, woraus die unerschöpfliche Mannigfaltigkeit der endlichen Wesen fließt welche dasselbe in dem Universum offenbaren, so ist das unendliche Schöne die Quelle woraus das geschaffene Schöne, oder die unerschöpfliche Mannigfaltigkeit der begränzten Formen fließt, welche dasselbe in dem Raume und in der Zeit offenbaren.

Die reine Intelligenz erfaßt das Wahre, die Idee in ihrer reinen Essenz, unabhängig von den Bedingungen, welche dieselbe in einem wirklichen Wesen specificiren; sie erfaßt zum Beispiel die ideale Sphäre, abstrakt getrennt von allen ihren möglichen Aeußerungen in der Erscheinungswelt. Aber in der Ordnung, nach der die Entwickelung des Menschen von Statten geht, nimmt der Mensch, ehe er die reine Idee erfaßt, dieselbe unter den Bedingungen ihrer geschaffnen, mit der Erscheinung vereinigten, in der Erscheinung verkörperten, durch die Erscheinung geoffenbarten Existenz wahr. Da nun aber die Aeußerung der Idee, des Wahren, durch die Erscheinung, eigentlich das endliche Schöne ist, das Schöne, das den Gegenstand der Kunst bildet, so folgt, daß der Mensch das Gefühl, die Wahrnehmung des Schönen hat, ehe er die des reinen Wahren besitzt, und daß also, in dieser Beziehung, die Kunst der Wissenschaft vorangeht. Gleichwohl setzt die Kunst, wie man sieht, die Intelligenz wesentlich voraus, weil sie das Schauen der Idee voraussetzt, und ihre Fortschritte hängen zum Theil von dem Fortschritt der Intelligenz ab, weil sie sich um so höher erheben mag, je klarer und lebhafter die Anschauung der

Idee ist. Daher kömmt, daß kein Kunstwerk durch rein mechanische Kräfte ausgeführt werden kann. Das Werkzeug der Kunst muß nothwendigerweise ein intelligentes seyn. Alles, was Maschienen machen, ist Handwerksprodukt.

Da das Schöne, seiner Essenz nach, nur die Aeußerung des Wahren ist, und da nichts geäußert werden kann, anders als durch die Form, wodurch das Wesen bestimmt und spezifizirt wird, so folgt, daß das Schöne das Wesen, in so weit es mit Form begabt, selbst ist, und daß also die Form der eigenthümliche Gegenstand der Kunst ist, nicht bloß die nothwendige, immaterielle, ewige Form der reinen Idee, sondern dieselbe Form, verwirklicht unter den Bedingungen der Ausdehnung in der zufälligen Welt der Erscheinungen; und folglich schließt die Kunst zwei unzertrennliche Elemente mit ein, das geistige oder ideale Eement, dessen erster Typus das Unendliche ist; das materielle Element, dessen erster Typus das Endliche ist. Jenes entspricht der ursprünglichen, absoluten Einheit, und löst sich in dieselbe auf; dieses den begrenzten, theilweisen, demnach von jener ersten Einheit verschiedenen Aeußerungen, und löst sich in dieselben auf. Das natürliche Verhältniß zwischen diesen beiden Elementen, die Einheit und Mannigfaltigkeit, begründet die der Kunst wesentliche Harmonie.

Man sieht außerdem, daß sie durch eines ihrer Elemente eine unmittelbare Beziehung auf die Sinne und die organischen Fähigkeiten hat, mit Hülfe deren wir die phänomenalen Existenzen erfassen. Der Tastsinn scheint, in dieser Hinsicht, gleichsam der undeutliche Ursprung desselben zu seyn, in dem Grade wo er die Wahrnehmung der Formen hervorbringen kann. Aber seine Entwickelung hängt gänzlich von dem Gesichts- und Gehör-Organ ab, die sich unmittelbar auf das Licht und den Schall,

oder auf die beiden allgemeinen Mittel der Aeußerung der Form beziehn. Uebrigens sind das Gesicht und das Gehör, da sie uns außerhalb unsrer selbst versetzen, die eigenthümlichen Sinne der Intelligenz, von welcher das Schöne in seiner Quelle, in seiner Wesenheit und seiner Einheit erfaßt wird. Der Geschmack und der Geruch führen uns, im Gegentheil, auf uns selbst, auf unsere Individualität, auf unsern Organismus zurück, indem sie uns auf die Sinnlichkeit beschränken, und bringen außerdem die Wahrnehmung der Form nicht hervor.

In ihrem sinnlich wahrnehmbaren Theile oder in demjenigen ihrer Elemente, deren erster Typus das Endliche ist, ist also die Kunst einzig auf das Organ des Gesichts und des Gehörs bezüglich. Die andern Sinne haben mit ihr bloß eine entfernte, gelegenheitliche und fast gar keine Verbindung, oder sie sind ihr vielmehr, mit Ausnahme des Tastsinnes, gänzlich fremd. Unsere Natur bestimmt, in dieser Beziehung, zwei große Abtheilungen in der Kunst, wovon die eine dem Gesichtssinn, die andere dem Gehörsinn entspricht. Geheime Bande vereinigen sie ohne Zweifel, sie haben beide eine gemeinsame Quelle, ein gemeinsames Ziel; aber sie sind zu gleicher Zeit durch so reelle, so tiefe Unterschiede spezifizirt, als es für uns diese zwei verschiedenen Arten wahrzunehmen und zu empfinden sind.

Da die Kunst das Sinnliche, das Endliche als eines seiner Elemente mit einschließt, so ist Gott kein Gegenstand der Kunst. Aber unter der endlichen, äußern, sinnlichen Form, die der Gegenstand der Kunst ist, enthüllt sich etwas von ihm, das heißt, der immaterielle Typus derselben Form, die ewige Idee, welche durch sie geäußert und von welcher sie wie von einem Strahl des unendlichen Schönen erleuchtet wird.

Das unendliche Schöne ist das Wort oder der Abglanz, die

Aeußerung der unendlichen Form, die in ihrer Einheit alle endlichen individuellen Formen enthält.

Je mehr eine endliche Form sich derselben nähert, oder je mehr sie in ihrer relativen Einheit verschiedene, harmonisch verbundene Formen einschließt, desto schöner ist sie, oder desto mehr ist sie des unendlichen, ewigen Schönen theilhaftig.

Die Schönheit in der Kreatur hat übrigens noch eine enge Beziehung auf das Gute, weil das Schöne und das Gute sich in das Wahre auflösen, das ihr gemeinsames Prinzip ist.

Man denke sich eine Form der erhabensten Ordnung, im Universum verwirklicht: diese verkörperte Form wird ein individuelles Wesen konstituiren, und dieses Wesen, dessen Form unvergänglich ist, kann entweder gut oder böse seyn: daher ein doppelter Charakter derselben untheilbaren Form, je nach der Verschiedenheit der Beziehungen, in denen das durch sie spezifizirte Wesen zu Gott steht, je nachdem es durch seine vorherrschende Liebe nach ihm oder nach sich strebt, je nachdem es die Gesetze die es zum universellen Mittelpunkt zurückführen sollen, verletzt, oder ihnen gehorcht; denn auch die Liebe prägt sich in der Form aus und äußert sich darin. Wenden wir dieses auf ein Beispiel an, das wir aus den christlichen Glaubenslehren schöpfen wollen, weil es unsern Gedanken um so besser erläutern wird, als diese Lehren absoluter sind.

Aus dem Gesichtspunkte des Christenthums ist das wesentliche Schöne, so weit es Gegenstand der Kunst ist, d. h. unter den Bedingungen der Schranke oder des Organismus geäußert wird, Christus, in dem das Ideal auf seiner höchsten Stufe besteht. In der That, was ist Christus? Das Fleisch gewordene Wort, der Gottmensch, das Wesen, in dem die substanzielle Liebe die Vereinigung des Endlichen mit dem Unend-

lichen vollendet hat, und das von ihr durchdrungen, beseelt wird, wie Gott selbst von ihr beseelt wird. Das Wort ist herabgestiegen zur Menschheit, die Menschheit hat sich erhoben zum Worte. Unter dieser sinnlichen Form, dem Ausdrucke unserer Natur, glänzt die unerschaffene, den Sinnen unzugängliche Form hindurch, in der sich das höchste Wesen beschaut, und durch die es sich kennt. Der Schöpfer und die Schöpfung, deren Inbegriff der Mensch ist, sind hier zumal unterschieden und eins, jener in seinem Werke einverleibt, diese in ihrem göttlichen Musterbilde vergeistigt. Dieß ist das vollständige Schöne, das Schöne in seinen Beziehungen zu dem Wahren und dem Guten.

Das Schöne in seinen Beziehungen zu dem Falschen und dem Bösen, das von Gott getrennte oder der reinen Individualität entsprechende Schöne hat seinen Typ in Satan, der vollkommensten der geschaffenen Naturen, aber der von Gott entferntesten, der verkehrtesten, der leidendsten. Die Form mit ihrer wesentlichen, unvergänglichen Schönheit bleibt, aber man schaudert, wenn man sie anblickt. Das Böse, das in dieser Form inkarnirte Ideal des Bösen, ist da. Die Finsternisse leuchten aus diesem Antlitze, der Haß funkelt in diesen Augen, der unbeugsame Stolz thront auf dieser Stirne. Diese zauberhafte Form, isolirt von dem Schöpfer, isolirt von der Schöpfung, schwebt dahin im leeren Raume wie ein grauenerregendes Meteor.

Es gibt also zwei Arten von Schönheit, die materielle oder individuelle Schönheit der Form, und die ideale Schönheit eben dieser Form, aus der das unendliche Schöne hervorglänzt, von welchem es abstammt und mit welchem es vereinigt bleibt. Aus der Vereinigung dieser Schönheiten entsteht die höchste Schönheit, aus dem Gesichtspunkte der Kunst.

Die gefallene, in sich concentrirte und demnach in umgekehrter

Beziehung zu dem unendlichen Schönen stehende Schönheit ist noch Schönheit, in dem Sinne, daß sie die wesentliche Natur des Wesens, seinen idealen, ewigen Typ ausdrückt; aber diese Schönheit, modifizirt durch den unordentlichen Zustand des Wesens oder auch diesen Zustand ausdrückend, bekleidet sich mit einem Charakter der zurückstößt und eiskalten Schauder erregt, wie eine Manifestation des Bösen. In dem zweideutigen und welken Incarnate der Blume entdecken wir die Spuren der scheußlichen Larve, von der sie innerlich zernagt und von deren Gift sie angesteckt wird.

Das Häßliche ist entweder eine Form die uns widerstrebt, durch eine geheime Nicht-Uebereinstimmung mit unserer besondern Art zu fühlen; aber dieses ist nur relativ; oder ein deutliches Mißverhältniß in einer natürlichen Form, eine Verletzung ihrer harmonischen Gesetze, und dieß ist das absolut Häßliche. Die Häßlichkeit jedoch, durch die gewissermaaßen das ideale Schöne in seinen Beziehungen zu dem Wahren und dem Guten hindurch leuchtet, kann in der Kunst einen erhabenen Rang einnehmen, besser gefallen, tiefer rühren und bewegen, als die einfache physische Schönheit.

Einige haben das Prinzip der Kunst in der Nachahmung gesucht. Augenscheinlich ist die Nachahmung eines ihrer Elemente, aber sie ist nicht ihr Prinzip. Die Kunst ist nur eine Seite der Entwickelung des Menschen, seiner thätigen Kräfte. Sie entsteht aus einer Ordnung neuer Bedürfnisse, welche die Entwickelung seiner höhern Fähigkeiten in ihm erzeugt; sie bezeichnet eine Stufe seines Wachsthumes. Anfänglich in das rein physiologische Leben verschlungen, hat seine erste Thätigkeit, durch blinde, auf den Körper bezügliche Appetite bestimmt, zum einzigen Zweck, dieselben zu befriedigen. Er strebt ausschließlich nach

dem Nützlichen, und ist hierin dem Thiere ähnlich, das der Intelligenz, der Erschauung des Wahren, und eben dadurch des Gefühles des Schönen beraubt ist. Sobald dieses Gefühl in dem Menschen hervortritt, manifestirt es sich in seinen Werken, aus denen das neue Licht, das ihn innerlich erleuchtet, zu schimmern beginnt. Wie die durch die Atmosphäre gebrochenen Strahlen allmählig das Dunkel der Nacht zerstreuen und den Aufgang des noch unter dem Horizonte verborgenen Gestirnes verkündigen, so kündigt die Kunst den Aufgang der Wissenschaft an, deren glänzende Morgenröthe sie ist. Denn Alles hält sich, Alles kettet sich an einander: kein Fortschritt geschieht jählings, geht in einer isolirten Sphäre von Statten. Was der Kunst vorangegangen, was ihr nachfolgt, ist von ihr unzertrennlich. Das Schöne, welches das Gute mit einschließt, schließt auch das Nützliche mit ein; es vereinigt sich mit demselben, verkörpert sich mit demselben. Ihre Gesetze, obgleich verschieden, umschlingt ein Band, in Folge einer Grundharmonie welche dieselben auf die Einheit zurückführt. Die in ihrer Beziehung auf das Schöne vollkommensten Maßverhältnisse sind zugleich die vollkommensten in ihrer Beziehung auf das Nützliche. In einem lebenden Organismus sind die schönsten Formen zu gleicher Zeit die für ihre Funktionen passendsten. Keine Kunst stammt von sich selbst ab, besteht durch sich selbst, so zu sagen, einzeln für sich. Die Kunst um der Kunst willen ist also eine Abgeschmacktheit. Ihr Zweck ist die Vervollkommnung des Wesens, deren Fortschritte sie äußert. Sie ist gleichsam der Punkt des Zusammentreffens seiner physischen und seiner intellektuellen und moralischen Bedürfnisse, und die Künste können in der That nach ihrer Beziehung auf diese verschiedenen Bedürfnisse klassifizirt werden. Aus dem Bedürfniß, sich ein Obdach, mehr und mehr bequeme

Wohnungen zu verschaffen, aus dem Verlangen, dieselben zu schmücken; aus dem Bedürfnisse sich zu versammeln, um religiöse oder bürgerliche Akte zu vollziehen, ist die Baukunst entstanden, mit ihren Anhängseln, der Bildhauerkunst, der Malerei, die sich unter dem Einflusse mehrerer andrer der höhern Natur des Menschen inwohnenden, Bedürfnisse entwickeln. Eine Schwester der Poesie, bewerkstelligt die Musik die Verbindung der Künste, die sich direkt an die Sinne wenden, mit den eigenthümlichen Künsten des Geistes, und ihr gemeinsamer Gegenstand ist der, die Bedürfnisse der moralischen Ordnung zu befriedigen, die Anstrengungen der Menschheit zu unterstützen, damit sie ihre Bestimmung erreiche, sie von der Erde empor zu heben und in ihr eine beständige Bewegung nach oben anzuregen. Kann man sich eine Kunst vorstellen, die zu nichts taugte? eine Kunst zu bauen, ohne Zweck praktischer Nützlichkeit? eine Redekunst, unabhängig von der Wirkung, die das Wort hervorbringen kann, und eine Wirkung dieser Art, die, gut oder böse, nicht in sich und in demjenigen der sie gesucht, gewollt hat, einen moralischen Charakter hätte? Die Kunst hat also nicht nur ihre Wurzel in den angebornen, radikalen, wesentlichen Kräften des Menschen, ist ihre Uebung, ihre Manifestation unter einem gewissen Modus; sondern sie lenkt auch, indem sie die Gesetze des Organismus mit den Gesetzen der Intelligenz und der Liebe verbindet, dieselben zu dem gleichen Ziele, der Vollendung des Wesens in dem, was seine Natur Erhabenstes umfaßt; eine wundervolle Verkettung, die durch das was in uns vorgeht, uns die Harmonie aller Ordnungen von Wesen, ihre wechselseitigen Beziehungen, ihre gemeinsame Tendenz, und die Einheit der Schöpfung, das Bild und der Abglanz der Einheit Gottes selbst, begreiflich macht.

Aus diesen Beobachtungen folgt, daß die Kunst nicht willkürlich ist, daß sie nicht von den launischen Fantasieen eines regellosen Denkens abhängt, daß man, da sie, wie die Wesen selbst, wesentliche nothwendige Bedingungen der Existenz und der Entwickelung hat, ohne sie zu zerstören weder ihre auf immer unwandelbaren Grundlagen verändern, noch ihre Gesetze stören kann. Da diese Gesetze aus der Vereinigung der Gesetze der physischen Ordnung und der Gesetze der intellektuellen Ordnung entspringen, so entspricht die Kunst, in dieser Beziehung, der Fähigkeit, die man Einbildungskraft genannt hat, oder dem Vermögen, das der Mensch besitzt, die Idee mit einer sinnlichen Form zu bekleiden wodurch sie äußerlich manifestirt wird, die ewigen Typen in der Natur zu verkörpern. Die Kunst ist für den Menschen, was in Gott die schaffende Macht ist: daher das Wort Poesie, in der Fülle seiner Urbedeutung. *

Wenn jedoch die Werke der Kunst radikal von der Natur der Dinge und ihren Gesetzen abhängen, über die der Mensch nichts vermag, so hängen sie auch von der Weise ab, wie er eben diese Dinge fühlt und auffaßt. Der Künstler offenbart sich also individuell in seinem Werke, er drückt ihm seinen Charakter auf, und dieß wird eine neue Quelle der Mannigfaltigkeit. Und da das Individuum selbst der Ausdruck der socialen Mitte ist, in der es lebt, da keines dem Einfluß der Gesammt-Dinge, welche die menschliche Gesellschaft zu einer bestimmten Epoche constituiren, dem Einfluß der empfangenen Doktrinen, der bestehenden Meinungen, der Cultur, der Sitten, der Philosophie, der Religion entgeht, so erleidet die Kunst bei den verschiedenen

* Ποίησις, von ποιεῖν, machen, hervorbringen, schaffen.

Völkern, in den verschiedenen Perioden ihrer Entwickelung und der allgemeinen Entwickelung der Menschheit, deren aufeinanderfolgende Zustände sie darstellt, tiefe Modifikationen. Das Schöne ist ihr unwandelbares Objekt, aber der Geist erblickt es aus verschiedenen Gesichtspunkten; und dabei ist vorzüglich zu beobachten, daß, in dem Maaße wie der Begriff weiter wird und sich seinem Gegenstand, dem unendlich Wahren nähert, die Kunst ebenfalls großartiger wird und sich ihrem Ziele oder dem gleicherweise unendlichen Schönen nähert. Daraus ersieht man, daß die Kunst, wie die Wissenschaft, unendlich fortschreitend ist, daß es abgeschmackt ist, anzunehmen, daß es für sie eine ewig unübersteigliche letzte Schranke gäbe. Die Täuschung in dieser Hinsicht rührt daher, daß man die Kunst, statt sie in ihren allgemeinen Beziehungen zum Wahren zu betrachten, von dem das Schöne ein Ausfluß ist, in ihren Beziehungen zu einem besondern Begriff des Wahren betrachtet. Wenn nun diese Auffassung, unter der Form, welche die der Kunst ist, so vollkommen als sie es seyn kann, einmal reproducirt ist, so ist gewiß, daß die Kunst, da sie dem endlichen Typus des Schönen, der dieser endlichen Auffassung des Wahren entspricht, erschöpft hat und nicht weiter zu gehn vermag, fortan nur entweder in demselben Kreise sich drehen, oder in Verfall und Verderbniß gerathen kann. Um vorwärts zu schreiten, muß sie die bereits durchlaufne Bahn verlassen, durch eine vollkommnere Auffassung des Wahren und des Guten einen vollkommneren Typus des Schönen entdecken; und da die Auffassung immer wächst, sich immer mehr entwickelt, so wächst und entwickelt sich die Kunst gleichermaaßen, ohne daß es möglich wäre, ihrem Fortschritte irgend eine Gränze anzuweisen. Dabei muß man jedoch wohl bemerken, daß der Fortschritt, stätig in dem ewig jungen Menschengeschlechte,

es keineswegs in jedem Volke ist, das wie das Individuum altert und stirbt; und daß er überdieß, eben in Folge der Natur seiner Bedingungen, augenscheinliche Stillstände darbietet. Denn während die Geburt der neuen noch unbekannten Gesellschaft vor sich geht, während im Innern der allgemeinen Intelligenz der dem zukünftigen Typus des Schönen entsprechende Begriff ausgearbeitet wird, schlummert die Kunst, oder bietet bloß veränderte Reproduktionen des alten Typus, todte Nachahmungen dar, die der Hauch des Lebens nicht beseelt, und zum Theil blinde Anstrengungen, unvollkommne Versuche, in denen sich einzig eine Art ferner und verwirrter Schauung des Musterbildes offenbart, das die Zeit nach und nach entschleiern wird.

Zweites Kapitel.

Allgemeiner Ueberblick der Kunst.

Der Begriff von Kunst schließt ursprünglich, wie wir bereits bemerkt, den des Schaffens mit ein; denn Schaffen heißt eine präexistirende Idee äußerlich manifestiren, sie mit einer sinnlichen Form bekleiden; und Gott, den Plato in seiner so poetisch tiefen Sprache, den ewigen Geometer nannte, ist auch der höchste Künstler; sein Werk ist die Welt.

In der That, was ist die Welt? die endliche Manifestation des unendlichen Wesens, die äußerliche und sinnliche Verwirklichung der immateriellen Typen, die in seiner Einheit unterschieden bestehen. Da also Gott selbst das Muster ist, das er nach außen reproduzirt, indem er es schafft, so drückt sich der göttliche Künstler in seinem Werke aus, inkarnirt sich in demselben, offenbart sich durch dasselbe; und sein Werk, durch welches demnach das unendliche Wesen oder das unendlich Wahre geäußert wird, unter den Bedingungen der für die Schöpfung wesentlichen Grenze, äußert das unendliche Schöne, gewissermaaßen aber refraktirt, gebrochen, zerstreut durch das dichte Medium der Welt der Erscheinungen, wie der Sonnenstrahl in dem Prisma gebrochen und zerlegt wird.

Hier erscheint neuerdings, unter einem andern Gesichtspunkte,

die enge Verkettung der verschiedenen Ordnungen unserer Beobachtung zugänglicher Thatsachen, und die folgereiche Einfachheit der ersten Ursachen, die sich in jeder derselben spezifiziren. Jede zufällige oder materielle Form repräsentirt ihren idealen Typus, und jeder ideale Typus, da er zur Einheit der göttlichen Form gehört, ist ein partieller Abglanz derselben. Wenn also alle in Gott gegenwärtig bestehenden Typen verwirklicht wären, so würde die Welt der vollkommene Ausdruck der vollkommenen oder unendlichen Form seyn. Da aber das Unendliche mit der Essenz der Welt im Widerspruche steht, so folgt, daß die Unendlichkeit das ideale Ziel ist, dem sie sich unbestimmt nähert, ohne dasselbe je zu erreichen; daß somit das Werk Gottes ewig fortschreitend ist, und daß die göttliche Kunst, durch die immer zunehmende Mannigfaltigkeit der harmonisch unter einander verbundnen endlichen Formen, die Einheit der unendlichen Form, oder das absolute Schöne, das Urschöne unabläßig zu reproduziren strebt.

Die Gesetze der Kunst sind also weiter nichts als die Gesetze der Schöpfung selbst, von einer andern Seite betrachtet, und dieß muß so seyn, weil das Schöne, das eigentliche Objekt der Kunst, nur das wieder mit dem Wesen selbst identische Wahre ist.

Das Gefühl des Schönen erwacht in uns, in der That, bei dem Schauspiele der Welt, wenn wir, durch Schauung der Ideen, mit den zufälligen Formen ihre nothwendigen Typen verbinden; wenn der Geist durch die materielle, dem fleischlichen Auge sichtbare, Hülle hindurch die unsichtbare Essenz entdeckt. Die Schöpfung nimmt alsdann ein neues Aussehn an, sie wird belebt, vergeistigt; eine bis dahin verschleierte ganze Welt lebt und zuckt im Schooße der Erscheinungswelt. Aus jeder vor-

übergehenden Form, aus jedem flüchtigen Wesen leuchtet das ewige Muster hervor; und wie Gott sich in sich beschaut, in den Ideen, die ihn, nach allem was er ist, seinen eignen Blicken äußern, so beschaut ihn der Mensch in eben diesen äußerlich verwirklichten Ideen. Unzertrennlich verbunden mit seiner Substanz, die sie bestimmen, indem sie dieselbe beseelen, sind sie in ihm sein Wesen selbst, und sein Wesen ist die untheilbare, unermeßliche Stätte, die er bewohnt und ausfüllt. Außerhalb seiner durch die schaffende Macht verkörpert, werden sie die reellen Wesen, deren Gesammtheit das Universum bildet; und Gott, gegenwärtig bei allem was ist, weil alles was ist von ihm sein Wesen empfängt, ein Ausfluß seiner unerschöpflichen und unveränderlichen Einheit ist, Gott bewohnt, erfüllt die Welt; und die Welt ist demnach, dem schönen Gedanken der Alten zufolge, wahrhaft der Tempel Gottes, das von geheimnißvollem Lichte umhüllte Heiligthum, worin er sichtbar und verborgen thront.

Das göttliche Werk kennen, begreifen, darin besteht die Wissenschaft; es unter materiellen oder sinnlichen Bedingungen reproduziren, das ist die Kunst; und die ganze Kunst läßt sich also in die Erbauung des Tempels, dem unvollkommnen und endlichen Bilde des in Gott unendlichen Musters der fortschreitenden Schöpfung, zusammenfassen. Da, in der That, die Schöpfung der Tempel ist, den sich Gott erbaut, die Wohnung die er sich im Schooße des Raumes errichtet hat, und woraus in unzähligen Farben das absolute Schöne widerstrahlt, so stellt der von Menschenhänden erbaute Tempel für den Menschen die Schöpfung vor, wie er sie in ihrer ersten Ursache und in den Wirkungen dieser beständig fruchtbaren Ursache, in ihrer Einheit und ihrer Mannigfaltigkeit, in ihren Gesetzen jeglicher Ordnung, in ihren Beziehungen zu dem Vermögen, der Intel-

ligenz, der Liebe, die sie unabläßig verwirklichen, erkennt und erfaßt. Er ist der vollständigste Ausdruck der Idee, die er von dem Wahren, des Gefühles, das er von dem Schönen hat, der Mittelpunkt, in dem die Aeußerungen seiner intellektuellen und moralischen Natur zusammentreffen, in dem sie sich kombiniren und zu einem harmonischen Ganzen vereinigen.

Die Schöpfung fließt aus Gott und trachtet ihn zu reproduziren mittelst einer endlosen Entwickelung, durch die sie unbestimmt im Raume ausgebreitet wird; und indem sie sich ausbreitet, neigt sie sich ihrem ewigen Prinzip zu, wird zu ihm hingezogen, strebt, sich mit ihm zu vereinigen, in ihm aufzugehen, und diese beiderlei Bewegungen, die sowohl das Gesetz, nach welchem sie existirt und sich entwickelt, als auch den Zweck, um dessentwillen sie existirt und sich entwickelt, ihre wesentliche Existenzart und den Grund ihrer Existenz repräsentiren, vollenden eben dadurch in ihr die innige Vereinigung der Einheit mit der Mannigfaltigkeit, des Unendlichen mit dem Endlichen.

Auch der Tempel ist eine Emanation der Gottheit, die ihn erfüllt, er ist die plastische Entfaltung der Idee, die der Mensch von ihr, von ihrer Natur und ihrem in der Welt sich äußernden Wirken hat; sie, die Gottheit, ist allzumal die Macht, die denselben hervorbringt, seine typische Form und sein Leben. Aus dem Heiligthume, das sie unsichtbar bewohnt, strahlt gleichsam der Tempel nach außen, breitet sich in den Raum aus; und durch eine entgegengesetzte Bewegung treffen alle eng untereinander verbundenen Theile des Tempels bei dem Heiligthum zusammen, werden nach dem Centralpunkt hingezogen, wo ihr Prinzip, ihr wesentlicher und uranfänglicher Grund ruht; streben sich zu durchdringen, in ihm zu verschmelzen, um die voll-

kommene Vereinigung der Mannigfaltigkeit mit der Einheit, des Endlichen mit dem Unendlichen zu vollenden.

Da der Charakter des Tempels durch einen vorangehenden Begriff von Gott und seinem Werke, und den Gesetzen seines Werkes bestimmt wird, so modifizirt er sich augenscheinlich nach der Verschiedenheit der philosophischen und religiösen Begriffe; daher die Verschiedenheiten, welche die Kunst bei den verschiedenen Völkern, und zuweilen bei demselben Volke zu verschiedenen Epochen darbietet. So sind die orientalische und die egyptische Kunst tief von der griechischen Kunst verschieden, die ihrerseits nicht minder von der christlichen abweicht, obgleich diese aus unähnlichen Begriffen stammenden Künste, selbst in ihrer Verschiedenheit, immer etwas Gemeinschaftliches, der Einheit der menschlichen Intelligenz Entsprechendes bewahren. Da wir in diesem Augenblicke die Hauptzweige der Kunst, ihr Entstehn und ihre Verkettung mit einem allgemeinen Blicke umfassen wollen, ohne uns mit den besondern Charakteren zu beschäftigen, die sie annehmen kann, so werden wir sie betrachten, wie sie in dem christlichen Tempel erscheint und sich entwickelt.

Den Dogmen des Christenthums zufolge ist die Welt dem Menschen zur Wohnstätte angewiesen worden, dem Menschen, der, weil er den Stand der Unschuld, worin Gott ihn geschaffen, verloren und die Natur in seinem Fall mit fortgerissen hat, auf Erden ein Leben der Prüfung und der Sühne lebt: ein Pilgerleben, dessen Ziel der ewige Besitz Gottes seyn soll, mit dem das fleischgewordne Wort, der Gottmensch, der zweite Adam, Held und Retter der Menschheit, deren Inbegriff er ist, ihn durch das freiwillige Opfer seiner selbst versöhnt hat. Der Mensch also, Pilger hienieden, sehnt sich nach seinem wahren Vaterlande, wandert demselben zu, leidend und weinend, bis er, nachdem

er seine sterbliche Hülle abgelegt, von hinnen scheidet, um im Schooße der Freuden, so denen verheißen sind, die geglaubt, gehofft, geliebt haben, den für die Sünder furchtbaren, für die Gerechten herrlichen Tag zu erwarten, wo er, von neuem seine körperliche, aber vergeistigte, fortan unverwesliche, unsterbliche Hülle anziehend, sich verklären wird, und mit ihm die ganze Natur*, wie Christus auf dem Berge Tabor.

Der christliche Tempel repräsentirt also diesen Begriff von Gott und seinem Werke; er repräsentirt die Schöpfung, in ihrem gegenwärtigen Zustande und in ihren Beziehungen zu dem Zustand, den Gesetzen und den zukünftigen Schicksalen des Menschen. Ein Symbol der göttlichen Architektonik, scheint das Haupt-Gebäude, wie das Muster, dessen idealen Typus es reproduzirt, sich unbestimmt zu erweitern, und unter seinen erhabnen Bögen, die sich wie das Himmelsgewölbe runden, drückt es durch seine starken Schatten und die Trauer seines Halblichtes, die Ohnmacht der seit dem Falle verdunkelten Welt aus. Es durchläuft uns ein geheimnißvoller Schauer, an der Schwelle dieser düstern Stätte, wo Furcht, Hoffnung, Leben und Tod, von allen Seiten ausgehaucht, durch ihre unaussprechliche Mischung eine Art schweigender Atmosphäre bilden, welche die Sinne beruhigt, in Schlummer wiegt, und durch welche hindurch, von schwankem Schimmer erhellt, die unsichtbare Welt sich offenbart. Ein geheimer Zauber zieht uns hinauf zu dem Punkt, wo die hohen Bögen zusammentreffen, allwo verschleiert Gott, der Erlöser des Menschen und der Wiederaufrichter der Schöpfung thront, von wo die plastische Kraft ausströmt, wel-

* Et vidi cœlum novum et terram novam. Primum enim cœlum, et prima terra abiit, et mare jam non est. Joann. Apoc. c. XXI, 1.

che dem Tempel seine Form verleiht. Seine kreuzförmigen Axen sind das Bild des Mittels zum allgemeinen Heil; darüber, das Symbol der Arche, dem einzigen Asyl der Hoffnungen des Menschengeschlechts in den Tagen der Sündfluth, dem immer wahren Emblem der beschwerlichen Reise des Menschen auf den stürmischen Wogen des Lebens. Die ogivförmigen Curven der Bögen, die Spitzen, welche allenthalben in den grenzenlosen Raum sich hinaufschwingen, die aufwärts strebende Bewegung aller Theile des Tempels und des ganzen Tempels versinnlicht dem Auge das ewige, natürliche Sehnen des Geschöpfes nach Gott, seinem Ursprung und seinem Ziele.

Solches ist der Anfang der Kunst, ihre erste Aeußerung in ihren Beziehungen zur christlichen Idee. Sie errichtet Gott eine Wohnstätte, nach dem Muster derjenigen, die Gott selbst sich gebaut, und Gott erfüllt den Tempel, ein symbolisches Bild der Schöpfung, wie er die Welt erfüllt. Alle Künste entspringen durch eine der Entwickelung der Schöpfung selbst ähnliche Entwickelung, aus dieser anfänglichen Kunst. Die in der werdenden Welt, wo sie nur eine virtuelle Existenz haben, enthaltenen Wesen, reißen sich allmählig los, individualisiren sich in dem Ganzen, das sie im Keim einschloß. So entbinden sich, durch eine Art organischen Prozesses, aus der Architektur, ihrer gemeinschaftlichen Mutter, die verschiedenen Künste, die sie virtuell enthielt, und die, immer mit ihr vereinigt, obgleich von ihr verschieden, sich in dem Maaße individualisiren, wie diese Entwickelung, welche der Entwickelung der Welt entspricht, von Statten geht.

Die feste Oberfläche der Erde bekleidete sich zuerst mit Pflanzen aller Art, von dem niedrigen Moose und der kriechenden Flecht bis zu der Zeder deren Wipfel sich in den Wolken schaukeln.

Darauf erschienen die mit kräftigerm Leben, mit eigenwilliger Bewegung, mit Empfindung, mit Instinkt begabten Thiere; dann zuletzt der Mensch, beschenkt mit der unvergleichlichen Gabe der Intelligenz.

Der Tempel hat auch seine Vegetation. Seine Mauern werden bedeckt mit mannigfaltigen Pflanzen; diese winden sich kranzförmig längs den Karnießen und Sockeln hin, entfalten sich in den Oeffnungen; gleiten über die Kanten der Bögen, umschlingen wie die Lianen der Wälder die schlanken Formen der, Felsenspitzen ähnlichen, Pyramiden, und steigen mit ihnen in die Lüfte, während die Schäfte der in Bündel zusammengedrängten Colonnetten sich mit Blumen und Blättern bekränzen. Der Stein wird mehr und mehr belebt; eine Menge neuer Wesen, lebender Wesen entstehn im Schooße dieser herrlichen Schöpfung, deren Schlußstein der Mensch, und deren Inbegriff des Menschen edles Bild ist.

Die Bildhauerkunst ist, wie man sieht, nur die unmittelbare Entwickelung der Architektur. Sie entspringt natürlich, so zu sagen organisch aus ihr. In der That, was war sie anfänglich? Etwas Unvollendetes, Embryonenartiges, ein einfaches Relief, das, nach den Gesetzen seiner Form immer zunehmend, endlich von der Mitte sich trennt, worin es sein Daseyn empfangen, wie das organische Wesen, das, nachdem es die Bedingungen seines eigenthümlichen Lebens erworben, sich dem Mutterschooße entwindet.

Aber die Skulptur reproduzirt nur unvollkommen die wunderbaren Reichthümer des Werkes Gottes. Sie kann weder die mannigfaltigen Effekte der Perspektive, des Lichtes und der Farben wiedergeben, noch die so verschiedenen Gegenstände, welche die Natur in ihrem harmonischen Zusammenhang un-

fern Blicken darbietet, die complizirten Scenen des Lebens, unter einen einzigen Gesichtspunkt kurz zusammenfassen. Daher ein neuer Zweig der Kunst, die Malerei. Man sehe aber wie ihre Entwickelung sich, gleich dem Glied einer Kette, an die vorangegangenen schließt, wie sie nur deren Erweiterung, deren Ergänzung ist. Diese grauen und trüben Gewölbe, der Himmel des Tempels, gewinnen einen azurfarbnen Anstrich; die Reliefs koloriren sich. In diesem Augenblicke erst beginnt die Malerei, die bisher in die Plastik verschlungen war. Es vollendet sich ihre Geburt; sie lebt nunmehr ihr eigenes Leben, und dieses Leben ist in der Kunst dasselbe das in der Welt die unzähligen Wesen entwickelt, in welchen die Form in ihrer unendlichen Mannigfaltigkeit sich äußert, das grenzenlose Vermögen, das im Schooße der Erscheinungswelt die ewigen Essenzen verwirklicht, indem es dieselben mit einer sinnlichen Hülle bekleidet. Es giebt in der That nichts, was die Malerei dem Auge nicht darstellen könnte; sie vollendet, in dieser Beziehung, die Schöpfung des Tempels, der menschlichen Reproduktion des göttlichen Werkes; und während sie die äußere Form der Wesen reproduzirt, reproduzirt sie noch das Innigste derselben, den Geist, der sie beseelt, die Gefühle, die Ideen sogar, in ihrer, auf den Sinn, welcher zur Wahrnehmung des Lichtes bestimmt ist, bezüglichen Aeußerung. Das Licht selbst färbt sich mit tausend verschiedenen Schattirungen, indem es durch die transparenten Blumen hindurch, deren Wiederschein es in die Ferne wirft, in das Innere des unermeßlichen Gebäudes dringt; und dieses zugleich ideale und reelle Licht, der schwanke Schimmer eines geheimnißvollen Sterns, giebt den Formen, die den Tempel anfüllen, einen unerklärbarern Ausdruck.

Allein diese von der Kunst geschaffenen Formen bewegen sich

nicht; der Tempel ist noch nicht die vollständige Verwirklichung der Welt, seines Typus; denn in der Welt ist keine Rast, alles bewegt sich, und diese Bewegung, von unwandelbaren Gesetzen geregelt, offenbart, aus einem andern Gesichtspunkt, die Ordnung, die Harmonie, die Mannigfaltigkeit in der Einheit und die ewige Entwickelung des Seyns. Die Thatkraft des Menschen, aber, hat unübersteigliche Grenzen. Es ist ihm unmöglich seinen Werken das Leben zu geben, dessen Quelle nicht in ihm ist; er kann den Stein nicht durch seinen Hauch beseelen. Was hat er also zu thun um seinen Begriff von den Dingen, in ihrer Beziehung zur Bewegung, auszudrücken, um denselben in die Sphäre der Kunst zurückzuführen? Alle Religionen, ohne Unterschied, haben dieses Problem gelöst; denn alle hatten ihre heiligen Tänze, die dem besondern Charakter jener entsprachen. In den Natur-Religionen stellten die Chöre, durch symbolische Evolutionen, die Bewegungen, auf die Art wie man sich dieselben dachte, der Himmelskörper auf ihren Bahnen, das scheinbare Drehen der Sonne und ihrer Begleiter um die von ihr befruchtete Erde, und die allgemeinen Erscheinungen der zeugenden Kräfte dar. Das Christenthum, in dessen Augen die Natur bloß die Bahn ist, die zu Gott führt; das Christenthum, das hauptsächlich die geistige Widergeburt des Menschen ins Auge faßt, hat auch seine Chöre, deren mystische Evolutionen nicht die Bewegungen der materiellen Welt, wohl aber das Emporstreben der Creatur zu Gott, in dessen Beziehungen zu den Geheimnissen des christlichen Glaubens, zum Gottmenschen, zum fleischgewordenen Worte, das hinter dem Schleier des Heiligthums unsichtbar und gegenwärtig ist, ausdrücken.

Hier beginnt für die Kunst eine neue Stufenreihe der Entwickelung, bezüglich auf das Gehör und den Schall in der Art wie

die vorige auf das Gesicht und das Licht sich bezieht; letztere ist mehr äußerlich, jene inniger, den reinen Geistesverrichtungen näher verwandt. Je höher die Wesen steigen desto weniger verkündet die vom Auge wahrgenommne Form ihre Natur. Es wird ein anderes Mittel nothwendig um dieselbe zu äußern, und wäre die Welt stumm, so bliebe was die Welt Vollkommneres umfaßt in ewigem Dunkel verborgen. Allein es hat die Schöpfung eine Stimme die in jeder Wesen-Ordnung, in jeder Gattung von Wesen, in jedem individuellen Wesen, spezifisch sich äußert. Und da der Tempel die Schöpfung verkündet, das Bild, die plastische Reproduktion derselben ist, so hat auch der Tempel seine Stimme, die sich allmählig und stufenweise modifizirt, wie die der Schöpfung, und verschiedene, aus einer gemeinschaftlichen Quelle entsprossene Künste ins Daseyn ruft.

Diese Quelle, in Betreff des sinnlichen Elements der Kunst, ist der Schall oder die Universalstimme, von der noch gar nichts individualisirt ist. Man denke sich zurück in die unabsehbaren Oeden einer neuen Welt, ihre Wälder, ihre Savannen durchkreuzt von namenlosen Flüssen, ihre Gebirge wo schäumend die Wässer über Felsen dahinrollen und am Fuße als friedliche Bäche dahingleiten auf zartem Moose oder zu Seen sich ausbreiten auf dem grünen Rasen der Thäler; man denke sich darein zurück und höre. Aus allem diesen steigt eine Stimme empor, das Gemische von tausend Stimmen; die Stimmen des Meeres und der Quellen die langsam aus den Felsenritzen träufeln; die Stimme der Winde die in den Wipfeln der Bäume toben und im Grase murmeln; die Stimme des Donners der die Wolken zertheilt; die Stimme von Myriaden der lebenden Wesen, die wie Sand am Meere in dieser Ur-Welt sich bewegen. Diese Stimme ist die Stimme der Natur, undeutlich und wirre,

dennoch aber majestätisch, feierlich, unermeßlich, geheimnißvoll melancholisch rührend.

Auch aus den Tiefen des Tempels steigt eine Stimme empor, und erhebt sich in die Lüfte und erschallt in die Ferne. Feierlich und geheimnißvoll wie jene, gleichsam der Wiederhall einer unsichtbaren Welt, spricht sie zu des Menschen geheimen Kräften, erweckt in ihm ein bisher tief schlummerndes, inneres Leben. Man nenne den, der an ländlicher Stätte, am Abend, wenn der Sonne letzte Strahlen im Westen dahinschwinden, und die kühle Nacht ihre düstern Fittige ausbreitet über die Gefilde, die Wälder, die Auen und die Bäche, um den armen, müden Wanderer hienieden zu schirmen in seiner Ruhe, wenn in dieser friedlichen, schweigenden Stunde das Glöcklein ertönt aus dem fernen Weiler, sich nicht fortgerissen fühlt in unbekannte, ätherische Regionen, die von schwankenden Formen, träumerischen Gedanken und unendlichen Vorgefühlen erfüllt sind.

Diese Stimme, die der Stimme der Natur entspricht, äußert sich, wie diese, auf verschiedene Weisen, individualisirt sich in jedem der verschiedenen Elemente, die sie im Keime in sich trägt, und entfaltet sich, um die Mannigfaltigkeit in der Einheit zu offenbaren. Alle vom Schall herrührenden Künste erzeugen einander, der Reihe nach, je mehr die menschliche Schöpfung sich vollendet. Dringen wir in das Innere des Tempels: es bietet sich da unsern Augen ein geheimnißvoller Lebensakt dar. Bildhauerei und Malerei haben Wesen aller Ordnungen reichlich gespendet. Schon zucken sie, gleichsam bewegt durch das Spiel der irrenden Schatten und des mystischen Lichtes, das von den brennenden Lampen und Kerzen her durch die hohen Säulengänge dringt. In dem Schimmer dieses Lichtes öffnen die von ihm gemalten Blumen ihre Kelche, und hauchen ihre Wohlgerüche aus. Und

siehe da, plötzlich erzittert die Luft; es erschallt eine Stimme in den weiten Gewölben; andere Stimmen antworten darauf; sie mischen sich, ohne in einander zu verschmelzen; die harmonischen Ondulationen schweben dahin und kehren zurück, umfangen sich, werden schwächer, schwellen, nehmen abermals ab, bewegen sich schneller und mäßigen ihre Gewalt. Es rollt der Donner, die Winde brausen, und mitten in diesem Getümmel der leblosen Natur ertönen die zarten, freudigen, klagenden, lieblichen, leidenschaftlichen Akkorde der lebenden und fühlenden Welt.

So offenbart die Kunst, in ihrer Entwickelung, beständig die Welt oder das Werk Gottes. Der Schall, ein Ausdruck der innigen Form der Wesen, dessen was dieselben von einander unterscheidet und sie charakterisirt, äußert dazu noch ihre Verhältnisse, ihre Gesetze, der Grund und die Ursache der Gesetze der Kunst, welche dadurch, daß sie diese Verhältnisse, deren Gesammtheit die Ordnung begründet, äußert, die Ordnung selbst, die ewige Harmonie, das absolut Schöne offenbart. Der Künstler hat also das Gefühl, die anfängliche Erschauung davon. Er erblickt es unter der Hülle die dasselbe dem Auge sichtbar macht, reproduzirt es in diesem Gewande, und so ist er Schöpfer. Gleichwie die plastischen Künste und die Malerei, so hat auch die Musik ihren idealen Typus, fühlt ein lebhaftes Sehnen nach einem vollkommnen Musterbilde das immerdar flieht und sie mit fortreißt in grenzenlose Räume. Und was ist's wohl anders, dieses Musterbild, dieser Typus, als die höchste Harmonie, die göttliche Sprache, das Wort oder der Wiederhall, der Schall, die einige und unendliche Stimme Gottes? Ein schwaches, dumpfes Echo jener Stimme, äußert sie unmittelbar keine Essenzen, offenbart nicht deren reine, bestimmte Idee, wirkt nicht unmittelbar auf den Geist, um darin die Erkenntniß und

den Begriff derselben zu entwickeln; allein sie gibt dem Menschen das Bewußtseyn Gottes in seinem Werke; sie führt ihn, mittelst der Empfindung, in die ideale Welt ein, deren Anschauung später seine voranschreitende Intelligenz entzücken soll.

Treten wir, an des Tages Neige, in den weiten christlichen Dom. Es erfaßt uns, beim Anblick der langen Bogengänge, der riesenhaften Pfeiler, deren Spitzen sich in allmählig dichtere Schatten verlieren, ein religiöser Schauer, ein ursprüngliches, dem dunkeln Gefühle der Unendlichkeit, das wir mitten in unermeßlichen Oeden der Natur empfinden, ähnliches Grauen. Mit dem letzten Tagesschimmer verstummt das letzte Geräusch; ein geheimnißvolles Schweigen herrscht allenthalben. Um uns herum ist alles lautlose Finsterniß; in uns fühlen wir den unsichtbaren Hauch einer unbekannten Macht, der uns durchdringt und sich unüberwindlich unsrer bemächtigt. Wir sind von allem was die Sinne in Anspruch nimmt, geschieden, und etwas ganz Sonderbares geht in uns vor. Geister gehn vor unserm innern Auge vorüber; unsere Einbildungskraft wird bevölkert von körperlosen Fantomen; die Zeit selber, die keinen Messer mehr hat, scheint erloschen zu seyn. Plötzlich erglänzt, aus der Ferne, ein leuchtender Punkt, dann ein zweiter, dann ein dritter; wir fangen an die Massen des Gebäudes zu unterscheiden; wir erkennen die, Felsenmauern ähnlichen, Wände, die scharfen Kanten der Winkel, die Wölbung der Bögen, die ungeheuren Hallen. Die Helle nimmt zu: auf diesen Massen, verbunden durch harmonische Linien, erscheinen die Pflanzen, die Thiere, die zahllosen Formen der Wesen, die aus ihrem unerschöpflich fruchtbaren Schooße entsproßt sind. Sie strahlen von tausend Farben, deren Wiederschein kreuzweise sich menget, bringen unsern Sinnen gleichsam eine Offenbarung des Lebens dar, und die liebli-

chen Düfte, die sich wohlriechend in der Atmosphäre verbreiten, drücken dieser Empfindung den letzten Siegel der Wonne auf. Und wenn nun, mitten in dieser werdenden Welt, die bald majestätische, bald sanfte, bald ernste Stimme der Orgel erschallt, wenn sie mit ihren unendlich mannigfaltigen Akkorden die zitternden Gewölbe erfüllt, dann glauben wir die Stimme aller dieser Wesen zu vernehmen, deren Schöpfung, vor wenigen Augenblicken, vor unsern Augen vollendet ward. Allein ihre unbestimmte Sprache redet nur zum Gefühle, nicht zum Gedanken. Es ist dieß der Charakter der Musik. Diese Kunst offenbart uns die innern organischen Bedingungen der Erschauung des Wahren und des Schönen, weit eher als das Schöne und das Wahre selbst, ihrer immateriellen Essenz nach, und bildet dadurch den Bindepunkt zwischen den Künsten die sich unmittelbar auf die Sinne beziehn, und jenen des Geistes. Erstere bemühn sich mittelst der Empfindung zum Denken zu gelangen; letztere wollen dem Gedanken eine entsprechende Empfindung beigesellen. Ihre entgegengesetzten Verfahrungsarten repräsentiren die zwiefache Tendenz der Schöpfung nach Gott, und Gottes nach der Schöpfung. Die einen erheben sich von der Erscheinung zur unveränderlichen Idee, und vergeistigen das Reelle; die andern steigen von der Idee herab zur Erscheinung und inkarniren das Wahre.

Auf der Stufe der Entwickelung, wo wir ihn so eben betrachtet, hat der Tempel seine Vollkommenheit noch nicht erreicht. Als Symbol der Welt repräsentirt er, unter den Bedingungen der Kunst, sie und alles was sie enthält, mit Ausnahme des Menschen in seiner innigsten und vollkommensten Natur. Sobald dieser aber mit der Stimme der niedrigern Wesen seine Stimme, seine Sprache, sein Wort, die erhabene Aeußerung der

Intelligenz, die ihn von jenen unterscheidet, vermischt, so erweitert sich auf einmal diese ganze Schöpfung, glänzt in einem neuen Lichte, wird von einem neuen Leben beseelt. Es umschlingt ein engeres Band die beiden Welten, die Welt der Ideen und die Erscheinungswelt. Das menschliche Wort, das selbst zu einer unbestimmten Entwickelung erkoren, wenn es, bei seinem Entstehn aus der organischen Welt hervorgeht, und wie eine halb entfaltete, noch mit ihren anfänglichen Hüllen umgebene Blume emporsproßt, heißt die Poesie. Die Poesie ist die Welt, und in der Welt Gott, der zugleich von allen Kräften des Wesens gesehn, gefühlt, erfaßt wird. Das reine Denken erschaut ihn an sich, die Dichtkunst bewundert ihn in seinem Werke und in seinen Verhältnissen mit allen Theilen seines Werkes. Sie äußert diese Verhältnisse, so wie der Mensch sie nach einem ursprünglichen Schauen auffaßt, nebst den Gefühlen, die ein so herrliches Schauspiel in ihm erweckt; sie äußert den Menschen selbst, in allem was er ist; sie bringt zu Tage was seine geheimsten Tiefen fassen; sie ist der Wiederhall seiner ganzen, so mannigfaltigen und reichen Natur.

Die Musik, die Plastik des Gehörs, wenn man so sagen kann, verleiht auch der immateriellen Idee einen Körper, allein einen luftigen Körper, der dem Auge entgeht, und nur von dem feinsten, zartesten Sinn erfaßt werden kann. Sie erschüttert jedoch mehr als sie erleuchtet; sie bewirkt nicht das Schauen der geistigen Realität; sie bereitet gleichsam dazu vor durch ein inneres Sehnen; sie erweckt das Vorgefühl davon. Gleich wie der Dämmerschein der Morgenröthe am umnebelten Horizonte unserm Auge nur verworrene Massen zeigt, bis im Glanz der Sonne die Formen sich unterscheiden, so verkündet sie die Ideenwelt, aber offenbart sie nicht. Die Poesie der sie in der allmäh-

lichen Entwickelung der Kunst vorangeht, und die, hinsichtlich dessen was sie Sinnliches hat, des Schalls und seiner harmonischen Gesetze, des Rhythmus, des Meters, des Numerus und des Accent's, aus ihr entspringt, bestimmt was die Musik unbestimmt läßt, indem sie die reine Idee durch die Sprache spezifizirt und äußert. So wird durch sie, in einer höhern Sphäre die Vereinigung des Reellen mit dem Wahren, des Denkens mit der Empfindung, der Natur mit ihrem ewigen Typus bewerkstelligt.

Der Mensch, in der That, wenn er seine Stimme mit der Stimme der niedrigern Wesen vermengt, die wie ein allgemeiner Lobgesang aus dem Tempel emporsteigt zum Himmelszelt, drückt seinen Begriff vom Tempel selbst, und von Gott der ihn bewohnt, aus. Er sagt in seinen Gesängen was dieser Gott ist; er sagt welche Bande ihn mit seinen Geschöpfen verknüpfen: er verkündet die Gesetze letzterer, den Endzweck ihres Daseyns. Er zieht an sich, belebt mit seinem Hauche, mit seinem Gedanken, seiner Liebe diese ganze Welt die er beherrscht, und deren Inbegriff er ist. Die Poesie, als Vereinigungspunkt der geistigen und sinnlichen Welt, ist also beider Harmonie, ist die Kunst selbst auf ihrer höchsten Stufe. Denn während in ihr die Idee schleierlos erscheint, malt sie dem Geiste, entfaltet vor seinen Blicken die lebendigen Bilder der Körper, reproduzirt die Formen, die Farben die dem innern Auge sichtbar werden, und rührt, erschüttert zugleich, mittelst des sonoren Elementes der Sprache, durch ihre bezaubernden Melodien.

Wenn die Kunst sich noch mehr vergeistigt, so verliert sie allmählig einen ihrer Charaktere; sie beginnt in reine Wissenschaft sich umzuwandeln; der Gedanke wirft nach und nach seine körperlichen Hüllen ab, und nähert sich immer mehr, in seinem Ausdruck, dem immateriellen Wahren. Diese Stufe, jedoch, ih-

rer Entwickelung ist unentbehrlich damit sie an sich vollständig werde, und vollends den Begriff des Tempels oder den Typus, das ewige Urbild der Schöpfung offenbare. Es nimmt, in der That, der Mensch in der göttlichen Schöpfung einen Platz ein, der durch seine Verhältnisse zur Schöpfung selbst und zu deren Urheber, oder durch die Universalgesetze und die Gesetze seiner eigenen Natur bestimmt ist. Um aber diesen Gesetzen zu gehorchen muß er sie kennen, muß er Gott und Gottes Werke kennen. In der Religionssprache heißt diese Kenntniß Glaubenslehre und Moral. Es müssen also Glaubenslehre und Moral im Tempel ihre Aeußerung haben; die Stimme ist abermals das Mittel derselben; denn sie wird bewirkt durch die Sprache die den Gedanken, die Idee mittheilt, die offenbart und lehrt. Der Unterricht aber hat einen doppelten Zweck; er soll den Geist erleuchten und den Willen bestimmen, Handlungen veranlassen und folglich die Affektiv-Kräfte und sogar die Sinne bewegen und erschüttern; denn der Wille, ein zusammengesetztes Resultat der Intelligenz und der Liebe, hängt von allem diesen ab. Es gehört also, von dieser Seite, der Unterricht zur Kunst; er wird zur Rednerkunst, zur Beredsamkeit; und die Rednerkunst hängt zusammen mit der Tanzkunst oder der rhythmischen Bewegung durch die Gebehrden, der Mimik, mit der Musik durch Harmonie, mit der Dichtkunst durch die Bilder und den Ausdruck der Gefühle.

Versetzen wir uns neuerdings inmitten der Feierlichkeiten des Tempels. Die Orgel schweigt, der Gesang hört auf. Es schreitet der Verkünder des göttlichen Wortes einem Orte zu zwischen den hohen Gewölben und dem steinernen Fußboden. Sein symbolisches Gewand, sein langsamer Schritt, seine ernsten Züge erwecken Andacht. Aufrecht und unbeweglich über-

sieht er die schweigend harrende Menge. Dann beginnt von seinen Lippen zu quillen, wie ein Strom von Leben und Licht, die Lehre die den Geist erleuchtet und speist. Er predigt was Gott an und für sich ist, was die menschliche Sprache von den Mysterien seiner Dreieinigkeit auszudrücken vermag. Er schildert die Wunder seiner Allmacht in der Schöpfung, die Wohlthaten die er dem Menschen verliehen, des Menschen Undank, die Uebertretung von Gottes Geboten, die erste Sünde und deren beklagenswerthe Folgen, die Fleischwerdung des Sohnes, sein Leben auf Erden, seine Leiden, seinen Tod zur Erlösung des Menschengeschlechtes. Er droht dem Sünder, öffnet vor seinen Augen den gräßlichen Schlund, dringt in ihn, beschwört ihn von diesem Wege abzulenken, die Tage der Barmherzigkeit zu benutzen. Seine Augen, seine Stimme, seine Geberden werden lebhafter; es strömen aus seiner pochenden Brust Töne die den Verhärtetsten bis im Grunde seiner Seele erschüttern. Die Menge schaudert wie die Aehren im Felde, wie das Meer, wenn eine Bewegung von innen her es schüttelt; die Häupter senken sich, von einem unsichtbaren Hauche darnieder gebeugt; man hört Seufzer, unterdrücktes Schluchzen. Allmählig legen sich diese Stürme. Es gießt der Diener Gottes, mit den Strömen seines wonniglichen Wortes, über die Menschen alle Hoffnungen des Glaubens, alle Freuden der Liebe. Mitten hindurch durch den Jammer der Verbannung, die Prüfungen, die Mühseligkeiten dieses geheimnißvollen Pfades, allwo bei jedem Schritte die göttlichen Spuren von des Menschen Sohn sich zeigen, führt er den Gerechten zum Vaterlande wo alle Schmerzen verstummen in einer hinieden unbegreiflichen Glückseligkeit, in dem unwandelbaren Besitze des unendlich Wahren, Guten, Schönen, wo durch die wirkliche und mystische Vereinigung der Geschöpfe mit

Christo, und Christi mit dem Vater, alle Dinge in der Einheit einst vollendet werden sollen. Während diese tröstenden Verheißungen, diese erhabenen Lehren, schwächer wiedergegebene Töne der Stimme des Propheten, von der geweihten Kanzel herab strömen, rühren und durchdringen die inspirirten Blicke des Predigers, seiner Züge Ruhe, ein Bild der zukünftigen Ruhe die er verkündet, diejenigen die da stehn unter dem Zauber seiner Macht, und bringen selbst den Sinnen die Empfindung jenes Friedens, jener unerschöpflichen, unaussprechlichen Wonne, die der wiedergeborne Mensch ohne Ende in der ewigen Stätte genießen soll.

Die Beredsamkeit ist, wie man sieht, mit der Poesie verschwistert; denn die Poesie erfordert nicht wesentlich einen Meter, einen symetrischen Rhythmus. Zwar durch enge Bande mit einander verbunden, unterscheiden sie sich doch von einander hauptsächlich dadurch daß in der Poesie die Bilder und das Gefühl vorherrschen, während bei der Beredsamkeit der Gedanke vorherrscht. Letztere ist der Schlußstein der Kunst. Jenseits beginnt die reine Wissenschaft mit ihren ausschließlich logischen Verfahrungsweisen und ihren abstrakten Formen. Weder die Wissenschaft, aber, noch die Kunst reproduzirt vollständig das Wahre, das Schöne, den idealen Typus der Schöpfung. Deßwegen auch kehren Kunst und Wissenschaft, wenn sie in ihrer respektiven Sphäre ihre offenbarende Kraft, um so zu sagen, erschöpft haben, in das Heiligthum zurück, aus dem sie hervorgegangen, werden gleichsam darin in das Geheimniß der Unendlichkeit absorbirt, gleich wie die stets zunehmende Schöpfung selbst nach Gott strebt, in dem allein sie mit ihrem Musterbilde sich identifiziren kann, und sich sehnt zu ihm zurückzukehren, in ihm absorbirt zu werden.

Drittes Kapitel.

Baukunst.

Der christliche Tempel hat uns, in einem besonderen Beispiel, das Bild der allgemeinen Entwickelung der Kunst, ihrer allmähligen, der Entwickelung der Schöpfung, die durch die Kunst reproduzirt wird hinsichtlich des Schönen, so wie die Wissenschaft die Schöpfung reproduzirt hinsichtlich des Wahren, ähnlichen, Entfaltung dargeboten. Da aber das Wahre und das Schöne ihrer Essenz nach identisch sind, so lösen sich Kunst und Wissenschaft, aus einer und derselben Quelle entsproßt, in Betreff ihres Gegenstandes in eine und dieselbe Einheit, das Wesen, auf. Nachdem wir indeß gesehn, in welcher Ordnung die verschiedenen Zweige der Kunst entstanden sind, bleibt uns noch der unterscheidende Charakter, die besondern Gesetze, die mannigfaltigen Formen jeder einzelnen Kunst zu betrachten übrig, gleich wie wir, nachdem wir die Schöpfung im Zusammenhang bewundert, dieselbe, um sie recht zu kennen, in den verschiedenen Wesenklassen, die sie enthält, ergründen müssen.

Die Baukunst ward mit dem Menschen geboren; denn der Mensch bedurfte von jeher eines Obdach's, um den nachtheiligen Einflüssen der Luft zu entgehn, und sich während seines Schlaf's vor den Angriffen der wilden Thiere zu schützen, und war gezwungen sich dasselbe zu errichten, wenn er es nicht bereitet fand.

Er grub sich Höhlen in die Felsenwände. Mit Steinen oder Lehm ahmte er diese Grotten in der Ebene nach; am Saum der Wälder baute er sie aus Baumästen, aus Rinde, Blättern und Moos, und so ward die Baukunst die erste praktische Kunst, eine fruchtreiche Kunst, die Mutterkunst aller andern, gleich wie die feste Masse der Erde die allgemeine Mutterform der Wesen ist, die nacheinander auf ihrer Oberfläche entstanden sind.

Durch das wodurch sie speziell charakterisirt wird, repräsentirt also die Baukunst die unorganisirte Welt; deßhalb sind auch ihre ersten Gesetze, gleich den Gesetzen genannter Welt, mathematische Gesetze, welche den beiden Elementen die sich in ihr vereinigen, dem Nützlichen und dem Schönen, gemeinsam zugehören. In der That, in ihren unmittelbaren Beziehungen zum Nützlichen, und indirekten Beziehungen zum Schönen, hängt sie von dem Gesetze der Schwere, der Statik, der Cohäsion und des Widerstandes der Körper ab. In ihrem unmittelbaren Beziehungen zum Schönen und mittelbaren zum Nützlichen, ist sie den geometrischen Gesetzen der Form, oder den harmonischen Verhältnissen der Linien unterworfen. Da aber diese Verhältnisse keineswegs willkührlich sind und, wenn die zeugende Form gegeben ist, alle Combinationen, aus denen die von jener abgeleiteten komplizirten Formen hervorgehn, ebenfalls gegeben sind, so folgt daß, neben den Verschiedenheiten die jeder einzelne Typus darbieten kann, verschiedene allgemeine Ordnungen von Architekturformen existiren.

Die erste Bedingung zur Schönheit der Form, in der Baukunst, ist die Symetrie, weil diese allein einen Mittelpunkt bestimmt um den sich alle Theile regelmäßig gruppiren, und das Gefühl von Einheit erzeugt. Nicht also verhält sich's mit der Natur, so wie sie unsern Augen erscheint, mit ihren stets enger

und weiter werdenden, beständig wechselnden Gesichtskreisen. In der Natur ist für unser Auge nichts symetrisch, weil unser Auge nur einen unmerklich kleinen Theil umfaßt von dem unermeßlichen Werke des Schöpfers, das immer voranschreitet, nie vollendet wird. Allein eben diese Unermeßlichkeit aus der das Gefühl von der wesentlich einigen Unendlichkeit entspringt, erweckt in uns das Gefühl einer umfassendern, engern Einheit, das Gefühl der absoluten, geheimnißvollen Einheit aus der alles hervorgeht und in die alles wieder zurückzukehren strebt. Bei dem Kunstwerke, im Gegentheil, erfaßt das Auge zugleich den ganzen Zusammenhang, und es muß folglich darin die Einheit auffallend seyn, unmittelbar vom Sehorgan wahrgenommen werden. Die Kunst selbst jedoch hat versucht diesen Charakter der Natur wiederzugeben, derselben in dieser Hinsicht näher zu kommen. Und was hat sie gethan um diesen Zweck zu erreichen? Sie hat zuerst die Proportionen ihres Werkes erweitert, sodann die Accessorien vervielfältigt und die Symetrie daraus verbannt, und diese nur in den Massen und den großen Linien beibehalten. Daher neue kraftvolle Effekte, manche jener unbeschreiblichen Eindrücke, die wir beim Anblick riesenhafter, dem christlichen Glauben geweihter Monumente empfinden.

Wenn aber die Symetrie, in der Architektonik der Kunst eines der Elemente der Schönheit ist, so ist sie keineswegs das einzige. Die Form muß außerdem eine besondere Zartheit darbieten, da sie etwas Immaterielles, und folglich für die Körpersprache Unaussprechliches repräsentirt, und es kann hier der Künstler nicht mehr durch bestimmte positive Gesetze geleitet werden. Wenn die Erfahrung ihm behülflich seyn soll, so geschieht's wohl nur indirekter Weise sie lehrt ihn was er vermeiden, weit eher als was er thun soll. Offenbart eine unmittelbare, von den

Regeln, und den auf die Regeln gegründeten Berechnungen unabhängige Erschauung, in seinem Innern nicht das ideale Muster das seine Kunst verwirklichen soll, so mangelt ihm der schöpferische Hauch, er wird nur ein lebloses Werk zu Tage fördern.

Das Leben das das Werk beseelt, in welchem der unsichtbare Typus sich verkörpert hat, das Leben das wir darin fühlen, das aus ihm herausströmt, ergibt sich nicht einzig und allein aus der eigenen Schönheit der Formen. Diese Formen müssen sprechen, und das was sie sagen vollendet die Kunst. Der geschickteste, regelmäßigste, in dieser Beziehung untadelhafteste Bau ist kein Gebäude, im Sinne der Kunst, wenn er nicht einen Gedanken ausdrückt, wenn er nicht denjenigen, der ihn bewundert, entzückt und in eine über der Sinnlichkeit erhabene Sphäre fortreißt. In dieser Hinsicht bietet die Architektur oder die Harmonie der Formen etwas dar, was dem ähnlich ist was wir in der Musik, oder in der Harmonie der Töne beobachten. Weder die eine noch die andere äußert die Idee, so wie sie ist, in so fern sie der Gegenstand der Erkenntniß, die reine, klare, bestimmte Idee, oder bestimmt dieselbe, sondern beide veranlassen in dem sehenden oder hörenden Wesen einen gewissen innern Zustand, oder Gefühle die einer Ordnung von Ideen entsprechen. Die Empfindungen die sich in uns regen beim Anblick des Alhambra sind weit verschieden von denen die der gothische Münster oder die Tempel von Ellora in uns erwecken.

Die Baukunst läßt sich in religiöse und in profane Baukunst eintheilen. Die eine ist das Symbol der Glaubenslehren, die andere das Symbol des charakteristischen Prinzips der Gesellschaft und der Sitten die daraus entspringen. So lesen wir die Geschichte der Völker in ihren Denkmälern, nicht die flüchtige Geschichte der Zufälle ihrer Existenz, sondern die tiefere Geschich-

te ihres moralischen und geistigen Lebens, der Beschaffenheit ihrer Glaubensmeinungen, und ihrer allgemeinen Begriffe von den Dingen: und gleich wie wir, wenn wir in dem Schooße der Erde graben, die Rudera nicht mehr existirender Wesen, das verstümmelte, zerstreute Gerippe einer antiken Welt auffinden, die in Staub versunken ist, so entdecken wir, wenn wir in die Tiefen der Zeit eindringen, die Trümmer einer andern Welt, die Urwelt des Menschen, die versteinerten Ueberreste erloschener Religionen, die gigantischen Knochen jener mächtigen, Völker genannten, Wesen, die entzweigerissenen, zerfetzten Glieder großartiger Organismen, die der Gedanke wieder zusammenzustellen versucht und in der That zusammenstellt, je besser wir die Gesetze Gottes und der Welt erkennen.

Wir wollen der Kunst nicht folgen in der unabsehbaren Mannigfaltigkeit ihrer Entwickelungsprozesse, und der Formen womit sie sich bekleidet hat. Es würde uns dieß von unserm Zwecke abführen, und wenige Beispiele mögen genügen um die allgemeinen Grundsätze, die wir bisher aufgestellt haben, und noch aufstellen werden, zuerkl ären und zu rechtfertigen.

Die Religionen Indiens enthalten Alle eine pantheistische Idee, verbunden mit einem tiefen Gefühle der Thatkräfte der Natur. Es mußte also der Tempel das Gepräge dieser Idee und dieses Gefühles tragen. Der Pantheismus aber, ist etwas zugleich Unermeßliches und Unbestimmtes. Wenn also der Tempel sich unbestimmt erweitert, wenn er, statt ein regelmäßiges, für das Auge faßliches, Ganze darzubieten, durch seine Nichtvollendung die Einbildungskraft zwingt ihn noch weiter auszudehnen, ihn unablässig auszudehnen, ohne daß es ihr je gelänge sich denselben zugleich als einig und als von bestimmten Grenzen umschrieben vorzustellen, so ist die pantheistische

Idee ausgedrückt. Damit aber das auf die Natur bezügliche Gefühl gleichfalls ausgedrückt werde, muß eben dieser Tempel aus ihrem Schooße selbst gleichsam sich erheben, sich darin entwickeln; sie muß so zu sagen seine Mutter seyn. Hierein, in ihre finstern Eingeweide muß der Künstler dringen, da vollendet er sein Werk, verbreitet mit seinem Hauche das Leben, ein Leben das erst anfängt in Erzeugnissen, die noch als Skizzen dastehn, sich zu individualisiren. Es ist dieß das Symbol einer Welt im Keime, einer Welt die der mächtige Hauch des Universal-Wesens in der homogenen Masse der ursprünglichen Substanz belebt und organisirt.

Ein anderer Gedanke herrscht in Aegypten, ein ernster, trauriger Gedanke den kein freundlicherer zu verdrängen vermag und der, vom Pharao, umgeben vom Flitterwerk des Thrones, bis zum letzten Ackersmann, schwer auf dem Menschen liegt, ihn unabläßig einnimmt, ihn vollständig besitzt: dieser Gedanke ist der Gedanke des Todes. Dieses Volk sah die Zeit dahinschwinden wie das Wasser des Nilstroms der seine nackten Ebenen durchschneidet, und sagte zu sich selbst: Was so schnell vergeht ist nichtig; und riß sich los von diesem hinfälligen Leben, und richtete seinen Glauben, seine Wünsche und Hoffnungen auf ein anderes, unvergängliches, unwandelbares Leben. In seinen Augen beginnt die Existenz im Grabe; was vorausgeht ist nur ein Schatten, ein flüchtiges Bild vom Leben. Da also die religiösen und philosophischen Begriffe, mit einem Wort, die Dogmen der Aegypter alle in dem großen Geheimniß des Todes zusammentreffen, so war ihr Tempel eine Grabesstätte. Wie die indischen Tempel gruben sie ihn in die Tiefen der Erde; allein was er bedeutet ist nicht mehr die absolute Vereinigung Gottes mit der Natur die sich in Gott, nach einem innern

Schaffungsprozeß Gottes selbst, entwickelt. Im ägyptischen Tempel ist der Mensch allenthalben gegenwärtig, der Mensch ist's an den er erinnert, aber der Mensch in seinen Beziehungen zur Welt die das Grab bedeckt wie der geheimnißvolle Schleier der Isis. Seine ungeheuren Massen, die Breite seiner Basen, die colossalen Proportionen der verschiedenen Theile erwecken das Gefühl einer grenzenlosen Dauer. Der Strom der Zeiten, der alles mit sich fortreißt, hat keine Gewalt über ihn. Ein Symbol des zukünftigen Wohnorts des Menschen, der Stätte wo der Tod ihn einführt, erhebt er, um ihn zu empfangen, seine leichtern Gewölbe, es steigen seine Säulen; die Symetrie wird sichtbar; die zahlreichen Verzierungen nehmen elegantere Formen an. Doch ist's immer noch ein Grab; das Leben ist jenseits, in unsichtbaren Gefilden, zu denen die glänzenden Gestirne am Firmament den Weg andeuten. In dem Tempel ist alles bewegungslos. Die Mittel die in Anwendung gebracht worden, um den Gedanken über die Zeit und ihre Veränderlichkeit zu erheben, erzeugen einen unwiderstehlichen Eindruck der Unbeweglichkeit, und der Mensch selber, in den Bildern die ihn darstellen, gleicht durch seine Haltung, die Steifheit seiner Gliedmaßen, seine ausdruckslosen Gesichtszüge, einer Mumie im Sarge.

Die ägyptische Kunst, nach Griechenland verpflanzt, erlitt daselbst bedeutende Modifikationen. Bei den Griechen gelangte die Menschheit zum vollen Bewußtseyn ihrer selbst; sie fühlte sich verschieden von Gott und von der Natur, von welchen beiden sie, im orientalischen Pantheismus, absorbirt worden war. Die unermüdliche Thätigkeit, die Hülle des Lebens, die sie in sich selber fand, eröffneten ihr neue Aussichten, und ließen nicht zu, daß sie von jener schwarzen Idee des Todes, in die Aegypten

versunken war, beherrscht werde. Lüstern nach Genüssen, stürzte sie sich, im Gegentheil, mit enthusiastischem und naivem Ungestüm in den Strudel der gegenwärtigen Existenz, die ihr unerschöpflich schien. Auf sich selber zurückgewendet, suchte sie in sich ihre Gesichtskreise, berauschte sich in ihrer eigenen Vortrefflichkeit, und kam so weit, daß sie sich selber anbetete. Für die Einbildungskraft der Griechen war Gott nur der ideale Typus des Menschen; deßhalb vervielfältigten sie auch ihre Götter bis beinahe ins Unendliche. Der Mensch also, der vollkommene Mensch, ward das Musterbild des Schönen. Der Tempel, als Wohnort dieser menschlichen Gottheiten gedacht, näherte sich, in seinen Dimensionen und Formen, der Wohnstätte des reellen Menschen. Die Einheit darin ward auffallender, während zu gleicher Zeit die Schönheit, die Anmuth, die zarte Harmonie der Linien und der Proportionen, die auf die Proportionen des Menschen zurückgeführt wurden, die Kunst, in dieser Beziehung bis zum höchsten Punkt der Vollkommenheit brachten. Man erweitere den griechischen Tempel, und es verschwindet alsobald diese Harmonie; denn sie hat ihr Prinzip in der Harmonie des menschlichen Körpers, dessen Schönheit allmählig mehr verliert, je weiter er eine gewisse, von unwandelbaren Gesetzen bestimmte Größe überschreitet. Daher kommt aber auch, daß die griechische Kunst weder das Unbestimmte der Unendlichkeit Gottes, noch die Unermeßlichkeit der Natur ausdrückt, und daß die mächtigen Effekte, die aus diesen reichlichen Quellen entspringen, ihr durchaus fremd sind. Sie entzückt uns durch etwas Zartes, Liebliches, Melodisches, etwas unnennbar Vollendetes, Reines, Sanftes, ohne jedoch den Menschen je über die Erde und über ihn selbst zu erheben; er bleibt immer und ohne Aufhören der Gegenstand seiner Bewunderung. Nichts reißt

ihn dahin in die grenzenlosen Räume der Träumerei, in die Tiefen der Mysterien; nichts erweckt in ihm das Sehnen nach einem unbekannten, stets weichenden Ziele, nichts die Freuden einer unsichtbaren Welt, nichts deren unsägliche Traurigkeit.

So entwickelten die Griechen die Kunst wunderbar, aber einseitig, und in ihren Fortschritten so wie in ihrem Verfall, folgte sie den verschiedenen Perioden ihrer geistigen Entwickelung und ihrer Civilisation, und behielt bis an's Ende ihren Grund-Charakter. Denn, in jeder Ordnung der Dinge, besteht ein unumstößliches Verhältniß zwischen der ursprünglichen Ursache und den auf einander folgenden Wirkungen, zwischen dem Erzeugniß, das nur innerhalb gewisser Grenzen wechseln kann, und dessen zeugendem Prinzip.

Die Römer haben nie einen religiösen und philosophischen Begriff gehabt, der ihnen eigen gewesen wäre; und als sie, zur Zeit ihrer Größe, die griechischen Begriffe angenommen hatten, adoptirten sie, als nothwendige Folge, auch die griechische Kunst, die sie in allen Stücken nachzuahmen sich beschränkten. Ihr Geist trieb sie in eine andere Sphäre*. Der beständige, der ausschließliche Zweck dieses kriegerischen und politischen Volkes war die Obergewalt; und ein Faktum, wodurch eben dieses Volk sich von so vielen andern Völkern, die ebenfalls durch Waffenthaten sich ausgezeichnet, unterscheidet, ein Faktum das hinlänglich be-

* Excudent alii spirantia mollius æra;
Credo equidem, vivos ducent de marmore vultus;
Orabunt caussas melius, cœlique meatus
Describent radiis, et surgentia sidera dicent.
Tu regere imperio populos, Romane, memento,
(Hæ tibi erunt artes) pacisque imponere morem,
Parcere subjectis, et debellare superbos.
Æneid. lib. VI.

weist, wie sehr es das noch dunkle und verworrene Gefühl der Einheit hatte, welcher die Menschheit entgegengeht, das ist daß seine Macht stets durch eine kluge und ruhige Vorsicht geleitet wurde, daß es nicht bloß zu erobern, sondern auch seine Eroberungen zu organisiren, zu assimiliren verstand; daß zu dem Instinkt des Befehlens, das ihm gleichsam angeboren war, es die Verwaltungswissenschaft gesellte, und daß es, mehr als jedes andere Volk des Alterthums, die Rechtswissenschaft cultivirte und entwickelte. Durch diese ernsten Gedanken, dieses ganz und gar praktische Leben von den philosophischen Spekulationen und der Pflege der Kunst abwendig gemacht, sah es in letzterer so zu sagen, nur ein Spiel für die müssigen Geister, und in ersteren eine Art Zierde zur Erhöhung des Glanzes der obersten Macht, Genüsse die dem Reichthum beschieden.

Nichtsdestoweniger erlitt, wie dieß hauptsächlich klar werden wird, wenn wir auf die profane Baukunst zu sprechen kommen, die griechische Kunst bei den Römern gewisse Modificationen, die theils von den neuen Anwendungen die davon gemacht wurden, theils von der Idee, welche das Herrschervolk beseelte, von seinen Gewohnheiten und Sitten abhing. Da es seinen Denkmälern etwas majestätischeres, etwas von seiner eignen Größe geben wollte, so erweiterte es deren Dimensionen, und es geschah dadurch der feinen Eleganz, der anmuthigen Einfachheit, der vollkommnen Harmonie der Formen der griechischen Kunst bedeutend Abbruch. Da außerdem zugleich alles, was an die ewige Stadt sich knüpfte, ihrer Schicksale theilhaftig war, so tragen die römischen Monumente einen ganz besondern Charakter der Ständigkeit und gleichsam unvergänglichen Dauer. Daher die Einmischung der gewölbten Bögen, die übrigens schon durch den Umfang dieser Bauten nothwendig gemacht wurden,

und die Curven in der Baukunst, die von den Griechen beinahe ganz verworfen wurden, vervielfältigten. Die griechischen Tempel mit ihrem graziösen und zugleich doch so scharf gezeichneten Profil, zeigen uns nur Combinationen der geraden Linie. Sie scheinen ungern auf dieselben zu verzichten, sogar bei der Säule, deren Ründung sie meistens durch Riefen zu verheimlichen suchen. Aus dem gewölbten Bogen sind jedoch Schönheiten hervorgegangen die der Kunst würdig sind, gewissermaaßen eine neue Kunst, als er, da er höher wurde, zur Kuppel der weiten christlichen Basilike heranwuchs. Der Keim dieser Umwandlung zeigt sich schon in Agrippa's Pantheon, ein Muster, unserer Ansicht nach, der religiösen Baukunst der Römer.

Aus einer Menge Ursachen, deren Auseinandersetzung uns zu lange aufhalten würde, geschah es, daß während Jahrhunderten das Christenthum keine Kunst gebären konnte, entsprechend dem Begriff den es von Gott, von der Natur und vom Menschen hatte. Als nach den Verfolgungen der neuen Lehre gestattet ward, ans Tageslicht zu treten, mußte die christliche Religion zur Feier ihrer Mysterien Gebäude nehmen, die vorher zu ganz anderm Gebrauch bestimmt waren und dieselben nach den besondern Erfordernissen ihres Gottesdienstes einrichten. Also modifizirt dienten sie als Muster für die ersten Tempel, welche die Christen erbauten, und es liefert uns davon die Paulskirche in Rom, mit ihrem hohen Schiffe, eine Kirche, deren Ursprung bis auf Theodosius den Großen zurückgeht, ein auffallendes Beispiel. Ohne sich von der griechischen Kunst ganz loszusagen, entfernte man sich immer mehr von ihr, und aus diesen allmähligen Aenderungen entsprang die byzantinische und die sogenannte romanische Architektur, dem ernsten und einfachen Charakter des Christenthums der ersten Periode entsprechend. Es verbindet

sich darin eleganterweise der römische Bogen mit der griechischen Säule, die jedoch in ihren Proportionen geändert ist, und man fängt an darin, nebst einem den Alten unbekannten mystischen Gedanken, ein neues Gefühl der Natur, eine Tendenz, dieselbe in ihrer Größe und Mannigfaltigkeit zu reproduziren, etwas trauriges und feierliches, was zu geheimnißvollen Träumereien führt, zu unterscheiden.

Dieß war jedoch noch nicht der vollkommene Ausdruck der christlichen Idee, so wie die Kirche dieselbe entwickelte. Ihre völlige Aeußerung verdankt sie dem so unrichtig gothisch genannten Münster, eine wahrhafte Schöpfung des christlichen Genies. Was er der byzantinischen und arabischen Baukunst entlehnt haben mag, ist von keiner Bedeutung. Das was er auf diese Weise entlehnt hat, und was übrigens rücksichtlich der Wichtigkeit übertrieben worden ist, bildet keineswegs die Kunst die vom zwölften bis zum fünfzehnten Jahrhundert Europa mit ihren Denkmälern übersäet hat. Was diese charakterisirt, ist die Einheit des Gedankens, der organische Prozeß, der aus so viel verschiedenen Elementen ein einziges Ganze, aus so viel verschiedenen Formen eine einzige Form gemacht hat, deren unzählige Theile an einander sich ketten, einander hervorrufen, erzeugen, harmonisch zu einem gemeinschaftlichen Zweck mitwirken, und zu einem einzigen lebendigen Körper zusammenschmelzen.

Im vorigen Kapitel haben wir versucht, den christlichen Münster zu erklären. Wir haben bloß beizufügen, daß er augenscheinlich die Combination der vorhergehenden Arten der Baukunst ist, dieselben aber weder reproduzirt noch nachahmt. Alles an ihm ist neu, inspirirt. Die Aehnlichkeit entspringt aus analogen Ideen, die aber zu einem verschiedenen allgemeinen Begriff zurückgeführt werden. Die unter dem Fußboden ange-

brachten Gewölbe erinnern an die unterirdischen Tempel Indiens und Aegyptens. Die Wölbungen und Säulen, die im obern Theile des Gebäudes eng mit einander verbunden sind, repräsentiren die römische und griechische Kunst, modifizirt jedoch in Gemäßheit des besondern Begriffes, der dadurch geäußert werden soll. Die gewölbten Bögen bilden durch ihre Kreuzung das Ogiv, welches auf schlanken Säulen ruht. Jeder Typus hat etwas von seiner eigenthümlichen Schönheit verloren, das Ganze hat aber dabei einen tieferen Effekt, eine großartigere Harmonie gewonnen. Der indische Tempel erweckt das Gefühl der innern Thätigkeit der Natur und ihrer wirksamen Kräfte. Hier erscheint die Natur in der Herrlichkeit ihrer vollendeten Entwickelung. Die scharfen, steifen Linien aber, die strenge bestimmten Formen der griechischen und römischen Baukunst, sind der Natur fremd, und es macht gerade der Ausdruck dieser Natur, ein wesentliches Erforderniß der christlichen Kunst, theilweise deren Verdienst. Hätte man diese Formen, diese Linien, unmodifizirt im christlichen Münster angewendet, so wären daraus höchst auffallende Dissonanzen entstanden. Die Details selbst, wenn sie vollendeter wären, würden dem Haupteffekt schaden, und würden den allgemeinen Eindruck, der sich in einem geheimnißvollen Gefühle der Unendlichkeit, in einer Art dunkeln Schauens der unter dem Schleier der Erscheinungen verborgenen Welt, und in ein brünstiges Sehnen nach dieser ewigen Welt, dem zukünftigen Wohnsitz des geläuterten Menschen, zusammenfassen soll, schwächen oder gänzlich zerstören. Wenn also die Künstler des Mittelalters sich eine neue Bahn gebrochen, so geschah's nicht, weil ihnen das Vermögen abging, das Schöne so zu fühlen wie es als Gegenstand der griechischen Kunst auftritt, noch weil ihnen die nothwendige

Geschicklichkeit zur Reproduzirung desselben mangelte, sondern weil sie eine andere Art Schönes, ein erhabeneres, geistigeres Schöne erfaßten, das sie mit derselben Fertigkeit verwirklichten, wie die gepriesenen Künstler des Alterthums, in ihren so sehr bewunderten Meisterwerken. Da die endlichen Typen des Schönen dieselbe Mannigfaltigkeit darbieten, wie unsere Begriffe vom idealen Schönen, so folgt daß die Kunst, wiewohl ihrem Ursprung nach einig, dieser Verschiedenheit gleichfalls theilhaftig ist, und, weil sie in dieser Beziehung kein absolutes Muster hat, keinen ausschließlichen Regeln unterworfen werden kann.

Eine neue Veränderung geschah zur Zeit des Wiederauflebens der Künste im fünfzehnten Jahrhundert. Der religiöse Geist hatte nachgelassen, und die christliche Kunst verbündete sich mit der Kunst des Alterthums: es paarte sich der Kreuzbogen mit dem runden Gewölbe. Man entlehnte dem griechischen Tempel seine eleganten Linien, behielt die Mannigfaltigkeit der zarten Verzierungen des gothischen Styls bei, und ersetzte die leichten und schlanken Formen der Thürme, deren Spitzen sich in die Wolken verlieren, durch das lateinische Gewölbe, das zur weiten Kuppel der Brunelleschi und Michel-Angelo geworden war. Die christliche Idee und das christliche Gefühl werden noch, in einem gewissen Grade, in diesen herrlichen Monumenten vorgefunden; allein beide haben bedeutende Modifikationen erlitten. Des Menschen Gedanken und seine Sehnsucht, die zuvor höher und höher stiegen, grenzenlos, ziellos wie die Bauten in den glaubigen Jahrhunderten, bleiben stille stehen, und neigen sich herunter mit den Curven des Doms, von denen sie gleichsam in einer minder erhabenen Sphäre zurückgehalten werden. Das Christenthum hat sich, so zu sagen, im irdischen Leben festgerennt, und schlägt darin täglich tiefere Wurzeln; es senken sich

täglich seine Aeste tiefer hernieder, um den unbesorgten und zerstreuten Wanderer zu schirmen. Zuletzt verschwindet der Charakter des alten Münsters gänzlich. Die heidnische Kunst ist in den Tempel eingedrungen; sie herrscht darin beinahe unumschränkt, und dieser Tempel, der nicht mehr der Ausdruck der Welt ist, noch Gottes der sie erfüllt, wird zur Peterskirche in Rom, dem großartigen Symbol einer andern Größe und einer andern Macht, der Macht und Größe des Pabstthumes, das jene erbaute neben den prächtigen Pallästen, von deren Zinnen herab es die Welt regiert.

Da das charakteristische Prinzip der Gesellschaft aus der Religion derselben, oder aus ihrem Begriff von den Dingen herfließt, so mußte nothwendig die profane Baukunst allenthalben eine auffallende Aehnlichkeit mit der religiösen Architektur darbieten; es mußte sich in beiden das unverwischliche Gepräge eines gemeinsamen Ursprungs erkennen lassen. Aus dem Orient sind wenige Denkmäler übrig geblieben, und diese verstümmelten Monumente sind, im Vergleich, zu modernen Ursprungs, als daß wir diese Analogie im Einzelnen nachweisen könnten. Einige Gebäude in Benares, wiewohl viele Jahrhunderte nach den Tempeln von Salcetta und Ellora, erbaut, und einer Epoche angehörend wo die religiösen Säfte der alten Zeit beinahe vertrocknet waren, bieten dennoch mit ihren festen Massen, in welchen der Ausdruck der Kraft vorherrscht, eine sichtbare Verwandtschaft mit der Kunst in ihrem Entstehn, so wie sie aus dem auf's äußerste getriebenen Gefühl der Thatkräfte der Natur, verbunden mit Gott und in ihm verschmolzen, entsprang, dar. Aehnliche Verwandtschaften lassen sich entweder in den Schilderungen welche uns die Alten von den unermeßlichen Bauten Ninive's und Babylon's zurückgelassen haben, oder in den Trümmern

womit die nun öden Felder bedeckt sind, wo einst der Perserkönige Stolz ihre großartigen Palläste und unermeßlichen Grabstätten errichtete, erkennen.

Die Pyramiden Aegyptens, ebenfalls nur Gräber, waren in diesem Reiche des Todes die wahren Palläste der Könige*, und mögen auch manche andere Spuren der königlichen Wohnsitze der Pharaone sich erhalten haben, so sind deren Trümmer den Ruinen der Tempel so ähnlich, daß es schwer, wo nicht unmöglich wäre, dieselben von einander zu unterscheiden; ein Umstand übrigens, der das bestätigt was wir von der ursprünglichen Einheit der verschiedenen Kunstzweige gesagt haben.

Diese ist nicht minder auffallend bei den Griechen. Zwischen dem Parthenon und den Propyläen läßt sich die Verwandtschaft deutlich erkennen; es ist derselbe Charakter, dieselben Linien, dieselbe zarte und feine Eleganz. In diesem Lande wo das Volk den Szepter führte, sieht man keine prachtvollen Paläste, wohl aber Allen bestimmte, gemeinschaftliche Gebäude, Theater, Hallen, und allenthalben das Gefühl des Menschen in seiner Schönheit und in seiner Freiheit. Sein Haus ist der Tempel im Kleinen; der Tempel ist sein Haus vergrößert, geziert, mit des Tempels idealer Beschaffenheit ins Verhältniß gebracht. Die Kunst entfaltet sich wollüstig, wie die Blume unter einem gelinden Himmelsstriche. Sie sucht das Licht, die kosenden Hauche, die sanften Harmonien, die lachenden Perspektiven. Vom Olymp herabgestiegen, will sie wieder aufwärts wandeln auf den Pfaden des von Wohlgerüchen duftenden Berges.

Die profane Baukunst in Rom entwickelte sich weit mehr

* Der Obelisk, ein zugleich religiöses und profanes Denkmal stammt augenscheinlich von der Pyramide ab, und verbindet dieselbe mit den andern Theilen der ägyptischen Baukunst.

als bei den Griechen; sie wurde bei viel verschiedenern Monumenten angewendet, und es weicht namentlich in diesen Monumenten die römische Kunst, durch die beständige Anwendung des runden Gewölbes, das nicht so leicht und nicht so elegant wie die Colonnade mit ihrem Architrav, aber ernster und majestätischer und viel dauerhafter ist, von der griechischen ab. Sie sollten der Zeit Trotz bieten, der Unvergänglichkeit des Herrschervolkes, der Schicksale des Reiches theilhaftig seyn, das auf dem prophetischen Boden des Kapitols, dem geheimnißvollen Mittelpunkte von wo aus die römische Macht ihre Arme ausstreckte über die ganze Welt, und wo die ganze Welt, mit ihren Göttern an der Spitze, das Knie beugte und sich in der Einheit organisirte, gestiftet worden.

Das kriegerische und eroberungssüchtige Rom zeichnete sich außerdem durch seine tiefe Rechtsgelehrtheit und seinen Verwaltungsgeist aus. Nachdem es aber alle Reichthümer der Erde an sich gezogen, da ward es verdorben durch Prunkliebe, verzehrt vom Durste nach Genüssen, und stürzte sich, wie eine tolle Bacchantin, in den Strudel beispielloser, namenloser Schwelgerei, in die schändlichsten Excesse grausamer und wollüstiger, wiewohl immer noch großartig erscheinender Sitten.

Diese Gesellschaft mit all ihren Merkmalen findet sich in den Erzeugnissen der Kunst wieder. Die Triumphbögen, die bis an den äußersten Enden der fernsten Provinzen errichtet wurden, die prächtigen Säulen Antonin's und Trajan's, sogar die Paläste der Prätorianer, in der Nähe mancher kaiserlicher Wohnsitze, erinnern an den kriegerischen Geist, den Stolz und den Ruhm des außerordentlichen Volkes das alle anderen Völker zu seinen Füssen sah. All diese Denkmäler, namentlich die ersten, sind rein römischen Styls. Man meint man sähe, wenn man

dieselben betrachtet, wie die Nationen ihren Nacken beugen um unter diesen Bögen hindurch zu kriechen, die mit der ihnen abgenommenen Beute geziert sind.

Die ernste und weite Basilike wo der Richter sein Urtheil sprach, hat eine gewisse Aehnlichkeit mit den feierlichen Formen der Gerechtigkeit und der unbiegsamen Strenge des Gesetzes. Der Verwaltungsgeist äußert sich allenthalben, an den Brücken die wir noch heutzutage bewundern, an den colossalen Massen der Wasserleitungen und ihrer kecken Bauart; an den Stadtthoren, von so einfacher Schönheit und so imposantem Aussehn, an einer Menge anderer Arbeiten öffentlichen Nutzens, von denen verschiedene bis auf unsere Zeiten sich erhalten haben. Von dem Augenblick an aber wo der Luxus im Reiche sich Bahn brach, wo der Römer, seiner alten Tugenden lässig, sich wahnsinnig in die Arme des Genusses warf, das Leben umschlang wie eine feile Dirne, da verlangte er hauptsächlich von der Kunst daß sie seinen Leidenschaften fröhne, und seine unersättlichen Begierden anfeure. Daher jene unzählige Masse von Denkmälern die den Boden erdrücken, Theater, Kampfplätze, Bäder, Hallen, weichliche und prunkvolle Villas. Welche Raserei der Lüsternheit, welche Wunder der Macht vom Colysäum an, diesem Tempel des Mordes, bis zu den unterseeischen Palästen von Capräa! Die Kunst jedoch, müde den sinnlichen und grausamen Lüsten zu schmeicheln, hatte auch ihre moralische Seite; sie erinnerte den Menschen an die Hinfälligkeit seiner ephemären Existenz, an die Eitelkeit seiner Größe die sich in Staub auflöst, und es verkünden noch den Charakter des römischen Volkes, das anfänglich dem Ackerbau ergeben war, und zu allen Zeiten den Geschmack an der ländlichen Natur bewahrt hat, hier und da einsam liegende Gräber, am Saum der Pfade, mitten im

Felde. Man möchte sagen es hätten die, die hier ruhen, fern vom Getümmel der Städte am ländlichen Heerde Erholung suchen wollen, und seyen, vom Abend überflügelt, am Rande des Wegs eingeschlafen.

Bevor wir auf die Baukunst der christlichen Nationen, die sich ziemlich spät erst entwickelte, zu sprechen kommen, wollen wir einige Augenblicke bei der Architektur der Araber verweilen. Es findet sich darin die Bestätigung der von uns weiter oben aufgestellten Grundsätze. Die mahometanischen Völker haben nie eine religiöse Baukunst gehabt: warum? weil ihre Religion, ein reiner Deïsmus, Gott ganz und gar von seinem Werke sondert, ihn weder an und für sich selbst noch in seinen Verhältnissen zur Welt erkennen läßt, und ihn in das undurchdringliche Dunkel seiner absoluten Einheit verweist. In ihren Augen ist folglich die Welt nicht der Ausdruck des unendlichen Wesens. Da sie mit ihren Dogmen keinem Begriff der Dinge entspricht, so trägt sie in sich auch keine plastische Kraft. Der Tempel ist willkührlich geschaffen und leer; er geht nicht aus der Religion hervor: Prolem sine matre creatam. Aus einem ähnlichen Grunde hat sich, bei den Christen, der Protestantismus, in Rücksicht auf Kunst, so unfruchtbar erwiesen. Er hat Versammlungsorte aber keine Tempel, weil er kein Heiligthum hat worin die den Tempel erzeugende Kraft, die Gottheit aus welcher er entspringt, ihren Wohnsitz aufgeschlagen.

Wenn aber der Islamismus auch keine religiöse Baukunst hervorzubringen im Stande war, durch eine solche den Gedanken nicht ausdrücken konnte der ihm mangelte, so hat der cultivirte Araber andern Denkmälern, an denen die Kunst, so viel sie auch der byzantinischen Architektur und der Baukunst der Indier entlehnt haben mag, sich unter einer neuen Gestalt

offenbart, das Gepräge seines Genie's aufgedrückt. Dieses Volk, das unter einen glühenden Himmel, in einer, theils von kahlen Bergen durchzogenen, theils von Sandwüsten, mit spärlichen Oasen, bedeckten Gegend zu Hause ist, verdankt seinem Clima, den Gewohnheiten die es erzeugte und den Sitten die es herbeiführte, die Hauptzüge wodurch es charakterisirt wird. Unter beweglichen Zelten lebend, allzuoft dem Raub ergeben, wenn der Boden ihm die Nahrung versagte, mit seinen Pferden und Kameelen von Ort zu Ort umherirrend, ohne je sich fest niederzulassen, mußte es sich vorzüglich durch einen Geist der Unabhängigkeit, durch tollkühnen Muth, durch persönlichen Stolz auszeichnen. Nur Familienbande und Stammverhältnisse kannte es, nebst der Gastfreundschaft die es an die Menschheit fesselte, von der es, in Folge seiner vereinzelten, herumziehenden Lebensart, getrennt war. Thätig bloß an den Tagen des Kampfes, wenn das Bedürfniß oder seine Begierden es zu einem Unternehmen anfeuerten, sonst aber auf sich selbst zurückgewendet, unbeweglich unter den weiten Falten seines härnen Mantels, conzentrirten sich alle seine energischen Kräfte im innern Leben. Eben die Einfachheit dieses Urzustandes wendete es ab von der Wissenschaft, deren Pflege eine weiter vorgerückte Cultur erfordert. Was blieb ihm also übrig? Die Poesie, aber eine Poesie besonderer Art, eine Poesie übereinstimmend mit seiner brennenden Sonne, seinen glühenden Sandwüsten, seinen Leiden und Freuden, seinen Trieben und seiner Sehnsucht. Hingerissen wo sein Geist es hintrieb, schuf es sich, um sie zu bewohnen, schönere, glücklichere Regionen. Seine feurige Einbildungskraft bevölkerte die Welt mit unsichtbaren Wesen, mit mächtigen Genien, böse sowohl wie gute, die der in die magischen Künste eingeweihte Mensch durch gewisse Zaubereien sich unterthänig machen konnte.

Dieser schon in der Wiege eingeprägte Glaube, den wunderbare, von Geschlecht zu Geschlecht übertragene Mährchen noch befestigten, veränderte in seinen Augen die Ansicht der Welt, verzauberte sie gewissermaaßen. Von allem dem was seinen Blicken sich darbot, verlieh ihm nichts das Gefühl der hehren Kräfte der Natur; es setzte an deren Stelle jene Kräfte einer andern Natur, personifizirte, willkührliche und freie, von den verhängnißvollen Gesetzen der niedrigern Schöpfung unabhängige Kräfte; und wenn der Araber niedergedrückt von Hitze und vom Schweiße triefend, hingestreckt auf den kahlen Boden, in der glühenden Mittagssonne, seinem unbestimmten Sehnen freien Lauf ließ, da dachte er sich gern grüne Wasser nnd schattige Büsche, ein schwaches, mildes Licht, dessen matte Strahlen hindurchdringen durch dichte Lauben, und sich spiegeln im krystallenen Quell, wo man mit wonniglichem Entzücken die frischen Düfte einathmet. Dieß war in seinen Augen der vollkommene Typus der Naturschönheit.

Aus der Verbindung alles dieses ist die arabische Baukunst entstanden. Sie gleicht einem lächelnden Traume, der Laune der Genien, die in diesen steinernen Ritzen, in diesen zarten Schnitten, diesen leichten Franzen, diesen tändelnden Linien, diesen neckenden Formen, bei denen das Auge vergebens nach der Symetrie hascht, die es stets zu erfassen meint, und die sich durch ewige und anmuthige Bewegung stets dem Blicke entwindet, ihr Spiel getrieben haben. Diese mannigfaltigen Gestalten erscheinen wie eine kräftige aber fantastische Vegetation; es ist nicht die Natur, es ist ein Traumbild der Natur. Das verschleierte Licht nimmt weichliche Farben an, fein wie Sammt und Seide; alles gleicht der Feenwelt und vermehrt die Täuschung. Allenthalben murmeln Bäche, rieseln Quellen, überall empfindet man ein gewisses Schmachten, das die Sinne in Schlummer wiegt.

Und belebt die Liebe, eine eher leidenschaftliche, sinnliche, als zarte Liebe, diesen herrlichen Palast, so liegt darin das ganze Leben des Arabers in seinem idealen Typus. Von einem dogmatischen Begriff der Dinge, von einem socialen Gedanken ist keine Spur vorhanden. Dieser romantische Wohnsitz ist nur dem Individuum bestimmt, erinnert nur an das Individuum. Die gastfreundlichen Sitten der Söhne Ismael's haben jedoch auch einen den einfachen Gebräuchen ihres Urzustandes nahe kommenden Ausdruck. Am Rande des sandigen Pfad's der durch seine Wüsten führt, neben einer Quelle und im spärlichen Schatten einiger Palmbäume errichtet der Araber ein Obdach, einen Ruheort für den Wanderer, Caravanenhäuser, steinerne Zelte.

Bis zur Zeit des Einfalls der nordischen Völker war die profane Baukunst der christlichen Nationen, im Abendland wenigstens, ausschließlich römischen Styls, wie ihre religiöse Architektur. Später sank die Kunst zusammen mit den letzten Trümmern des römischen Reichs, ward jedoch bald wieder neu geboren, aber unter einer andern Form. Sie erstand wieder, zwar unförmig, als das Feudalwesen selber noch im Constituirungs-Prozeß begriffen war. Andere Ideen, andere Sitten drückten deren rohen Erzeugnissen ihr Gepräge auf. Zuerst beschränkt sie sich ganz und gar auf zweierlei Gebäude, die Kirchen und die Schlösser, denen man, als eine Art Mittelding, die Klöster beigesellen könnte. Letztere öffneten, in jenen Zeiten des Faustrechts und der gesellschaftlichen Verwirrung, ihre Pforten denen welche die Last des Mißstandes der Dinge zu Boden drückte, und empfingen, im Dickicht der Wälder und in rauhen Thälern, unter dem Schutz des Kreuzes, dem Schirm des Schwächern, solche die in des Leibes Mühseligkeiten der Seele Ruhe, in der Selbstaufopferung den Frieden, im Gehorsam die

Freiheit, in der Anschauung Gottes und der Geheimnisse des zukünftigen Lebens, des Menschen innere Freuden suchten. Was brauchten diese? Eine einfache Wohnung, eine arme und streng sittliche Zufluchtsstätte, entsprechend dem Gelübde das sie ablegten, der Welt und den weltlichen Dingen zu entsagen. Als aber gerade diese Entsagung mehr und mehr eine Quelle des Reichthums und der Macht wurde, da erweiterte sich auch das Kloster, wurde verschönert, ohne jedoch seinen ursprünglichen Charakter gänzlich zu verlieren. Bescheidene Zellen, rings um einen Kreuzgang gebaut, das war des Klosters Typus, ein Typus der zugleich an das abgesonderte und das gemeinschaftliche Leben erinnert. Die Armuth wohnt in der Zelle, der Reichthum in dem Hauptgebäude, wo alle Schönheit, alle Pracht, alle Feinheit der Kunst versammelt ist. Hier kann man derselben Fortschritte verfolgen, von den ersten Versuchen des romanischen Styls an, bis zur Vollkommenheit des gothischen. Dann aber, nachdem die Epoche des Wiederauflebens der Künste erschienen, nimmt sie ein anderes Gewand an, und verfällt wieder in die Nachahmung des antiken Styls. Das Kloster, zu jener Zeit, wie die Kirche, deutet auf den Verfall des Glaubens, auf einen vorherrschenden Sinn für's positive Wesen, für Menschen-Hände-Werk; kurz es drückt statt der mystischen Idee die irdische Idee aus.

Das Feudal-Schloß, gewöhnlich auf der Spitze unzugänglicher Felsen gebaut, gleicht des Adlers Horst. Sein düsteres Aussehn, seine massiven Thürme mit ihren schmalen Oeffnungen, die zahnförmigen Absätze auf den Mauern, erwecken das Gefühl einer furchtbaren Gewalt, einer rohen Zwingherrschaft, zu der sich jedoch ein ganz besonderer unbändiger und hochherziger Stolz gesellt. Beim Anblick dieses Schlosses sehn wir vor unsern

Augen das Schauspiel einer innerlich gespaltenen Gesellschaft, wo die Gewalt der Waffen die Stelle des Rechtes und des Gesetzes vertritt. Ein Symbol der vereinzelten und unabhängigen Macht, der persönlichen Kraft und der persönlichen Größe, repräsentirt es ganz trefflich jene anarchischen Zeiten, wo der Menschheit Bande in der politischen Ordnung durchaus zerrissen waren, und der individuelle Mensch, unbekümmert um andere, sich selber sein Schicksal bereitete.

Als die Staatspolizei eine minder unregelmäßige Form angenommen hatte und eine bessere Gerichtspflege, so wie eine angemessenere Anwendung der Repressiv-Maßregeln, nebst einigermaßen hinlänglicher Sicherheit, Gewerbfleiß und Reichthum gehoben hatte, da stieg das Schloß allmählig von den steilen Felsen herunter; es war keine Citadelle mehr, sondern wurde zum friedlichen Wohnsitz einer vom Gesetz geschützten und ihrer selbst sichern Gewalt. Die Kunst verwirklichte darin, mit allmähligem Fortschritt, ihre mannigfaltigen Typen, und folgte stufenweise der religiösen Architektur. Den unförmigen Bauten der vorhergehenden Jahrhunderte folgte der elegant leichte gothische Styl, reich an Verzierungen; sodann kam die Renaissance, deren Styl, obschon in Bezug auf den Tempel, eine leichte Spur von Verfall andeutend, den zum häuslichen und bürgerlichen Leben bestimmten Gebäuden, im Gegentheil, trefflich angemessen ist; zuletzt erschien wieder die griechische und die römische Kunst, wurde aber verunstaltet oder abgeschmackt verfeinert, und erlangte nimmermehr ihre ursprüngliche Hoheit und Grazie. Selbst die arabische Baukunst drang bis zu den abendländischen Nationen, namentlich nach Venedig, weil diese Stadt mit dem Orient in lebendigem Verkehr stand. Im übrigen Italien, in Rom, Florenz, Pisa, Sienna,

Vicenza, Verona, modelten sich gewissermaßen die Paläste nach den Ideen, den Sitten, den socialen Gebräuchen der Jahrhunderte, in denen sie erbaut wurden, nach der Beschaffenheit der Regierungsformen; denn sie bieten uns ganz verschiedene Charaktere dar, je nachdem wir sie in monarchischen Staaten oder in Republiken, da wo ohne Widerrede eine mächtige Aristokratie den Scepter hält, oder dort wo innere Zwistigkeiten, unter den der Reihe nach siegenden Partheien, aus dem Staat eine Art Kampfplatz machten, allwo diese Partheien um die Oberherrschaft stritten, betrachten. Es war eine Zeit wo die Städte, eingetheilt in Partheien, an deren Spitze mehrere einander feindselige Familien standen, einem Walde von Thürmen glichen, wo jeder Palast eine Festung war; und es haben einige von denen in Florenz, obschon moderner, in ihren finstern Massen, etwas von diesem Aussehn. Bilden nicht der herzogliche Palast in Ferrara mit seinen Gräben und Zugbrücken, und der Palast des Dogen von Venedig denselben Contrast, wie die Regierungsformen dieser beiden Städte, wovon die eine einem Manne gehorcht, der von ihr mit einer hohen Würde bekleidet worden, während die andere von einem Herrn regiert wird, der nur sich selbst von seinem Thun Rechenschaft abzulegen hat?

Es ist noch eine andere Art Monumente da, die der Epoche angehört wo das Gemeindewesen in Schwung kam, eine Epoche großer Umwälzung, die einer noch größern die Bahn brach: wir meinen die Rathäuser. Es sind dieß nicht die königlichen Paläste, die adeligen Schlösser; es sind die Volkspaläste, die Orte wo sich die Bürger versammeln, um ihre Souveränität auszuüben, ihre Angelegenheiten zu berathen, wo frei erwählte Obrigkeitspersonen Sitzung halten. Im Innern verziert, äußerlich bescheiden, deuten sie auf den Reichthum der

Gemeinde und die Gleichheit der Gemeindemitglieder. Die Linien sind einfach und ernst. Man sieht daran keine breiten Fronten über ungeheuren Portalen; es ist daran auch nichts Kleinliches, Enges, Niedriges. Von allen denen die da eingehn, beugt keiner den Nacken; es soll aber auch keiner die Stirne höher tragen wie der andere. Das Glockenthürmchen, das sich über das Gebäude erhebt, zeichnet vollends den Charakter desselben. Das Glöcklein, die feierliche Stimme der Gemeinde, berief das Volk zusammen auf dem Rathhause, lud solches ein zu öffentlichen Festen, oder schlug Lärm zur Vertheidigung der Volksrechte, wenn es geschah daß diese bedroht waren.

Als die großen europäischen Monarchien vollends gebildet waren, als die Staatsgewalt unumschränkt in die Hände eines Einzigen gekommen war, da repräsentirte auch die Baukunst diese absolute Gewalt des Einen, inmitten einer moralisch alternden Gesellschaft, die noch vom Waffenglanze flimmert, in deren Schooß aber der alte Geist und der alte Glaube bei der Sittenverderbniß, die von einer gewissen Feinheit der Manieren für den Augenblick noch übertüncht wird, zu Grabe geht. Alles wird verdunkelt von dem unumschränkten Herrscher, der die zur Sklaverei herabgesunkene Nation in sich absorbirt. Als er gesagt: der Staat, das bin ich, mußte man ihm eine Behausung bauen, die solch einer monströsen Anmaßung entsprechend war. Da ward die Kunst beinahe bis zum Handwerk herabgewürdigt; es fehlte ihr die Inspiration; sie blähte sich auf, um so zu sagen, statt sich zu erweitern; man baute, unter dem Namen Palast, ein riesenmäßiges Haus, das seitdem von einem erbärmlichen und schmutzigen Krämer-Despotismus in ein Waarenlager umgewandelt wurde.*

* Das Palais-Royal in Paris.

Man sieht also daß die Kunst, in jeder ihrer Verzweigungen, so wie wir dieß anfänglich bemerkt haben, weiter nichts ist als die äußerliche Form der Ideen, der Ausdruck der religiösen Dogmen und des socialen Prinzips, die zu gewissen Zeiten die Oberhand haben. Dem Künstler rathen, die alte Kunst nachzuahmen, dieselbe wieder zum Vorschein zu bringen, ist folglich eine falsche und abgeschmackte Vorschrift; denn dazu müßte der Künstler von dem alten Begriff durchdrungen seyn und daran glauben, und dieser Begriff repräsentirt nicht mehr den jetzigen Zustand der Intelligenz und der Gesellschaft. Deßhalb auch ist's der Nachahmung, so geschickt sie auch seyn mochte, nie gelungen, ihren Produkten den Charakter der Lebendigkeit zu verleihen, der mit jener Spontaneität, die ein inneres Musterbild unmittelbar verwirklicht, unzertrennlich verbunden ist. Daher kommt daß die Kunst, der Abglanz des Völkerglaubens, das Symbol dessen was die Völker geistig zu dem macht was sie sind, verschiedene Kreise durchläuft, und ihre Perioden des Zu- und Abnehmens hat. Sie geräth in Verfall, wenn der Künstler, dahingerissen vom Strom der Gegenwart, nicht mehr an den Begriff glaubt, an den seine Werke sich knüpfen, oder wenn diese seine Werke sich an gar keinen Begriff knüpfen. Dieß geschah in Griechenland und in Rom, und dasselbe sehn wir auch heut zu Tage, mit dem Unterschied daß die Kunst jetzt, nachdem sie dem Einfluß eines groben Materialismus und eines beinahe allgemein verbreiteten Scepticismus ausgesetzt gewesen, aus diesem Stand der Erniedrigung sich empor zu schwingen strebt, und auf ihre besondere Weise das ängstliche Suchen nach einem Typus des Schönen ausdrückt, welcher der unbekannten Idee der geahnten, wiewohl noch dunkeln und verwirrten Idee, die von der leidenden Menschheit ungeduldig erwartet wird, entspreche.

Besteht aber die Kunst nicht in der Nachahmung der Kunst, oder der bereits geschaffenen Kunstwerke, so ist sie darum eben so wenig die Nachahmung der Natur; d. h. sie strebt, nicht den phenomenalen Schein der Dinge, sondern ihren idealen Ur-Typus, so wie er, unveränderlich und ewig wie Gott selbst, in Gott fortbesteht, zu reproduziren. Damit die großen Denkmäler der Kunst mit der Natur im Einklang stehn, muß die Kunst selbst die Natur modifiziren. Die Gärten die Lenotre zu einem so hohen Grad der Vervollkommnung gebracht, liefern uns ein treffendes Beispiel davon. Was hat der Künstler dabei im Auge gehabt? Das Werk der Kunst stufenweise in das Werk der Natur zu verschmelzen. Und was hat er gethan um diesen Zweck zu erreichen? Er hat sich der Natur selber, der lebenden Natur, bemächtigt; er hat deren Linien und Ebenen mit den Architekturlinien und Ebenen verbunden, bis die Natur durch eine Art allmähliger Befreiung, die Fesseln abgeschüttelt die ihr von der Kunst ehedem auferlegt worden, und zu gleicher Zeit mit ihrer Freiheit ihren eigenthümlichen Charakter wieder angenommen hat. Wenn wir so, durch unmerkliche Abstufungen, von einem Eindruck zum andern übergehn, dergestalt daß diese Eindrücke sich in einem untheilbaren Gefühle vereinigen, so erfassen wir das Schöne gleichzeitig unter seinen beiden allgemeinsten Formen, derjenigen die es in der Natur, und derjenigen die es in uns selber annimmt, welche letztere seine Verhältnisse zu unserer Intelligenz ausdrückt und die verschiedenen Stufen seiner Entwickelung andeutet.

Da aber das Schöne wesentlich einig ist, so bestehn innige Verhältnisse, eine geheime Uebereinstimmung zwischen dessen Aeußerungen in der Natur und dessen Aeußerungen in den Werken von Menschen-Hand. Das graue und trübe, oder helle

und goldene Licht, der gewöhnlich heitere oder umwölkte Himmel, das lachende oder rauhe Aussehn des Bodens, die Formen der Pflanzen, ihre Farben, alle diese Dinge und tausend andere reagiren auf die Kunst, stechen von den Kunstwerken ab oder stimmen mit denselben zusammen, vergrößern deren Effekt oder schaden ihm. Man stelle das Parthenon in eine nebelichte, rauhe Gegend, und es wird daselbst ein Fremdling seyn, gleich dem aus seinem Vaterlande vertriebenen Griechen, der am Ufer eines eisigen Strom's sehnsüchtige Seufzer sendet nach dem attischen Himmel, seiner warmen Sonne, seinen sanften Winden, seinen reizenden Hügeln und seinen zauberischen Horizonten. Es hat jedes Gebäude seine ihm angemessene Lage, von der seine malerische Schönheit abhängt. Das Feudal-Schloß erhebt sich, wie ein Gespenst des Krieges, auf einem einzeln stehenden, kahlen Felsen. Das Kloster sucht die Stille und den Schatten der Wälder, den Frieden der murmelnden Bäche. Die Dorfkapelle steht am Abhang eines Hügels, oberhalb des Armen Hütte, den sie segnet und beschützt. Ueberall findet man dergleichen Harmonien; überall verleihen sie dem Reiz der Kunst einen nicht minder bezaubernden Reiz. Sie gesellen des Menschen Gedanken zum Gedanken Gottes, des Menschen Pilgerleben zu der Schöpfung ewigem Leben; sie bewerkstelligen die mystische Vereinigung seiner Natur mit der Universalnatur, seiner Werke mit dem göttlichen Werke dessen ewigen Typus, von einem mächtigen Instinkt der seine Hoheit verräth, getrieben, er zu reproduziren trachtet.

Viertes Kapitel.

Bildhauerei.

In der Art wie die Baukunst der unorganisirten Welt oder der festen Masse der Erde, der gemeinsamen Mutterform der Wesen entspricht, so entspricht die Bildhauerei der organischen Welt, und reproduzirt diese in der Mannigfaltigkeit ihrer beiden Reiche, dem Pflanzen- und dem Thierreich, indem sie sich fort und fort entwickelt, bis sie zum letzten Gliede dieser Reihenfolge der lebenden Wesen, oder zum vollkommensten dieser Wesen, dem Menschen, gelangt. Es erhellt bereits wie nahe diese Kunst mit der Architektur verwandt ist. Ohne letztere hätte sie weder ein zeugendes Prinzip, noch einen Grund, noch einen Ort, denn es muß der Ort von der Kunst selber den Kunstwerken, deren Gesetze, in dieser Beziehung, die Gesetze der Natur repräsentiren, geboten werden. Es hat jede Gegend ihre unter einander übereinstimmenden Produkte, die alle dieselben, durch den Charakter des Bodens bestimmten, Merkmale tragen. Die Produkte der Baukunst oder die Künste deren Mutter sie ist, wechseln gleichfalls wie sie, je nach dem Typus oder der anfänglichen Idee, die ihrer respektiven Entwickelung vorgewaltet hat; sie bewahren unveränderlich den unauslöschlichen Charakter dieser Idee. Deßhalb ist auch die ägyptische Bildhauerkunst von der griechischen und

diese von der christlichen weit verschieden. Ebenso ist die Malerei, wie wir dieß später sehn werden, und überhaupt alle Künste, demselben Einheitsgesetze unterworfen.

Es sind überdieß, bei der Entwickelung der Kunst, zwei Dinge zu bemerken. Da ihr Gegenstand die Reproduzirung des Schönen ist, das seiner Essenz nach unendlich ist, und sie dasselbe nur unter endlichen Bedingungen reproduziren kann, so müssen nothwendig ihre Mittel eine steigende Stufenreihe bilden, nach welcher die Kunst sich zu ihrem ewigen Typus allmählig erhebt. Diese Stufenreihe ferner repräsentirt die Leiter der mehr und mehr complizirten, immer vollkommnern geschaffenen Formen, dergestalt daß die Entwickelung der Kunst der Entwickelung der Natur entspricht, in Bezug auf die schöpferische Macht des Menschen weiter nichts als gerade diese Entwickelung in ihren Beziehungen zum Schönen ist. Dem muß auch also seyn, denn das Schöne ist von Grund aus identisch mit dem Wesen.

Laßt uns sehn, in der That, wie die Bildhauerei entsteht, wie ihre Entwickelung von Statten geht. Anfangs ist das Gebäude nackt. Die Schönheit desselben besteht nur in der Einheit und Harmonie der Linien, und ihrem innigen Zusammenhang mit dem Gedanken den sie ausdrücken, so wie dieß bereits erklärt worden. Das innere Musterbild das der Künstler zu verwirklichen sich bemüht, ist noch unvollkommen dargestellt. Sein Werk ist unvollständig; es befriedigt nur theilweise das Bedürfniß, welches er fühlt, den idealen Typus, das reizende Bild das er unabläßig beschaut, das seine heißen Wünsche wie eine göttliche Erscheinung liebevoll umfangen, zu reproduziren. Eine einfache Verzierung vollendete oberhalb die Säule; jetzt umschlingt sie die Schnecken, und entfaltet sich zu Laubwerk. Mannigfaltige

Pflanzen winden ihre Kränze an den Friesen der Gesimse. Aus dem lebendig gewordenen Steine kriechen hier und da, zwar noch unvollendet, Thiere hervor. Die Wände werden bedeckt mit halb erhabener Arbeit, wo all diese verschiedenen Wesen um den Menschen herum sich gruppiren, an den Scenen seines Lebens Antheil nehmen und darein verwickelt werden. Die Formen werden immer deutlicher, größer, treten schärfer hervor, bis sie gewissermaaßen ihren Wachsthum vollendet haben und sich von der Mitte losreißen, in der sie bisher gleichsam eingehüllt waren. In dieser Beziehung ist die Bildsäule, und besonders die Bildsäule welche die menschliche Form reproduzirt, das letzte Ziel der Kunst, vollendet deren Entwickelung, in der Art wie das Entstehn des Menschen, dem vollkommensten der geschaffenen Wesen, das letzte Ziel der Entwickelung der Natur ist, auf dem Weltkörper den wir bewohnen. Deßhalb ist auch die Kunst Statuen zu verfertigen der Inbegriff der Skulptur, und charakterisirt hauptsächlich diese bei den Völkern die der Kunst ernsthaft genug oblagen um uns in Stand zu setzen dieselbe in ihren verschiedenen Entwickelungsperioden kennen zu lernen.

Wiewohl die Bildhauerei in der Baukunst wurzelt, so unterscheidet sie sich doch von ihr durch einen besondern Zug, den wir vor allen Dingen ins Auge fassen müssen. Die Architektur eine einfache Combination von Linien und Ebenen, ist ganz und gar äußerlich; sie lockt weder das Auge noch den Gedanken unter die Oberfläche, und gleicht hierin der unorganisirten Welt, deren unmittelbarer Ausdruck sie ist. Die Bildhauerei, im Gegentheil, welche die organischen Wesen äußert, und der lebenden Welt entspricht, beschränkt sich nicht auf die Außenform, die oberflächliche Hülle; es muß gefühlt, errathen werden, was unter dieser Hülle sich befindet; die tiefern Theile der Organisa-

tion müssen angedeutet werden; die Brust unter der marmornen Oberfläche muß pochen, das Blut circuliren, die Muskeln zucken; es muß noch etwas innigeres, je nach der Beschaffenheit der Wesen, die sie uns darstellt, sich und zugleich den idealen Typus, dessen Verwirklichung die Kunst bezweckt, offenbaren.

Daß ihr Charakter und ihre Fortschritte hauptsächlich von der Auffassung dieses Typus abhängen, dieß erhellt deutlich aus der Geschichte der Bildhauerei. Man mag wohl den Stoffen, deren sie sich bediente, Holz, Thon, Stein, Metalle, einen gewissen Einfluß auf ihre anfängliche Entwickelung zuschreiben; allein dieser Einfluß wirkte bloß sekundär und war kaum merklich; denn der Idee gelingt es stets, sich ihren Körper zu schaffen, es mag seyn auf welche Art es wolle. Bei den uncultivirten, wilden Volksstämmen, finden wir weiter nichts als unförmige Grundrisse, die beinahe eben so weit vom Schönen abstehn, als der Instinkt der niedrigern Wesen von der menschlichen Vernunft entfernt ist. Diese ersten Lineamente der Kunst tragen jedoch sichtbar das Gepräge der Gefühle, der Gedanken, der Sitten jener auf der niedrigsten Stufe des socialen Lebens stehenden Menschen; und da in manchen ihrer Arbeiten, in ihren Waffen, ihren Kleidern, ihren Möbeln, kurz, in allem, was ihren Bedürfnissen unmittelbar entspricht, eine zuweilen erstaunliche Feinheit, Zartheit, Fertigkeit und ein wunderbarer Geschmack sich zeigt, so müssen wir nothgedrungen annehmen, daß die Hauptursache, wenigstens, der auffallenden Unvollkommenheit ihrer Werke anderer Art, in der Unvollkommenheit ihrer Ideen, ihres Begriffs von Wahr und Schön liegt. Um jeden Zweifel in dieser Hinsicht zu verdrängen, würde es hinreichen der Entwickelung der Bildhauerkunst bei den am weitesten vorgerückten Völkern Schritt für Schritt zu folgen, die bedeutenden Modifikationen

zu beobachten, die jene unter dem Einfluß der verschiedenen Religionen und der verschiedenen Stände der Cultur, die daraus hervorgehn, d. h., je nach der Art, wie der Mensch Gott, die Welt, ihre allgemeinen Gesetze und sich selbst gedacht hat, erlitten hat.

Im östlichen Asien, wo in Folge der pantheistischen Lehre von den göttlichen Emanationen und deren Avataren, die Erscheinungen der Außenwelt, unstäte Schatten, eine trügerische und immer dahin schwindende Maia, sich in gewisse Kräfte, gewisse ideale Energien auflösten, die wieder in der Einheit der absoluten Substanz zusammenflossen; in jenen Gegenden und unter dem Einfluß dieses alten Glaubens, mußte nothwendig die Kunst sich auf allgemein angenommne Symbole beschränken. Ein einziges Wesen war da, und in diesem universellen, ewigen Wesen, Fantome ohne Wirklichkeit, flüchtige Träume. Wo sollte da der Künstler Typen zum Reproduziren, Musterbilder finden, um sie mit einem Körper zu bekleiden? Was konnte der Mensch schaffen, da Gott selbst nichts geschaffen, etwas zu schaffen unfähig war, da die scheinbare Schöpfung, eine leichte Täuschung, wie ein Traumbild ins Nichts verschwand? Die Kunst ist die äußere Reproduction der Form. Mit welcher typischen, wesentlichen, unveränderlichen Form konnten die endlichen Wesen begabt seyn, da sie reine Trugbilder, fantastische Gespenster dessen, was nicht ist noch seyn kann, waren? Auf der andern Seite hat das streng einige und unendliche Wesen keine Form, die äußerlich reproduzirt werden kann. Um also auszudrücken, was der Gedanke in ihm dachte, seine geheimen Kräfte und deren innere Manifestationen, mußte die Kunst sich eine sinnbildliche, willkührliche Sprache bilden. Daher jene monströsen Statuen mit mehreren Köpfen, mehreren Körpern, deren Glieder sich inein=

ander schlingen und drehn, wie die Wurzeln eines ungeheuren Stammes, nnd worin die Formen der Thiere mit der menschlichen Form zusammengepaßt sind: symbolische Bilder der Einheit, der radicalen Identität des Schöpfers mit der Schöpfung.

Die Lehren die wir so eben angedeutet, stellten, waren sie einmal bei einem Volke eingewurzelt, der Entwickelung der Kunst augenscheinlich ein unüberwindliches Hinderniß entgegen. Indem sie die Erscheinungswelt läugneten, läugneten sie die Kunst. Aber auch hier zeigt sich deutlich das enge Band das alle Ideen, alle Wahrheiten an einander kettet; erhellt klar, wie alles dazu beiträgt, einen allgemeinen Begriff der Dinge zu bestätigen oder umzustoßen, je nachdem dieser Begriff selbst mit den allgemeinen Thatsachen und den allgemeinen Instinkten übereinstimmt oder denselben zuwiderläuft. Alle Philosophie liegt in der Kunst, weil die ganze Kunst in der wahren Philosophie liegen muß; deßhalb wird die eine durch die andere bewährt. Man nehme Gott weg aus der Schöpfung, und es hat das Schöne keinen wesentlichen Typus mehr; es mangelt der Kunst an Grund, an Leben; sie ist nur noch ein Leichnam. Man nehme der Schöpfung ihre Wirklichkeit, man mache aus ihr, wie das alte Indien, einen bloßen Traum Gottes, und das Schöne hat keine sinnlich wahrnehmbare Form mehr, die Kunst, unfähig dasselbe zu äußern, erstarrt in der unbegreiflichen, absoluten Einheit.

Die symbolische Bildhauerei kam aus Indien nach Aegypten, oder entstand daselbst aus ähnlichen Ursachen. Mittelst allegorischer Wesen versuchte sie die abstrakten Begriffe des Geistes darzustellen. Die Sphinx redete eine geheimnißvolle Sprache, wie jene menschlichen Körper, mit Köpfen von Thieren, die als Sinnbilder gewisser Manifestationen der Gottheit erwählt wor-

den waren. Diese sonderbaren Bilder waren im Grunde eher hieroglyphische Buchstaben als Kunstwerke. Dazu bestimmt an die mystische Lehre zu erinnern, gehören sie, ihrem Charakter und ihrem Ursprung nach, der priesterlichen Epoche an, in welcher die Wissenschaft, die Staatsgewalt, die Regierung, die Leitung der bürgerlichen und religiösen Angelegenheiten in den Händen der Priester concentrirt waren, und die ganze Gesellschaft aus dem Tempel entsproßte. Nachdem aber, in der Folge, die Kunst theilweise wenigstens dieser geweihten Fesseln ledig ward, stieg sie in demselben Maaße empor. Jedoch immer noch den Gesetzen unterworfen, von denen sie regiert ward, immer im Einklang mit den Gedanken, den Gefühlen, den Sitten des Volkes, in dessen Mitte sie sich entwickelte, gefiel sie sich in kolossalen, schwerfälligen Formen, dem Ausdruck der unbeweglichen Ewigkeit, und behielt eine Art Verwandtschaft mit dem Grabe; denn die Idee des Todes blieb beständig die vorherrschende Idee in Aegypten.' Die von ihren Binden umschlungene Mumie ward der erste Typus der Bildnerkunst, und Sesostris, dessen kriegerischer Geist weder ihm selber, noch der Welt die Ruhe gönnte, wird auf diese Weise, in einer noch vorhandenen Bildsäule dargestellt. Allmählig jedoch modifizirte sich dieser erste Typus: als aber der Künstler dem Granit und dem Marmor Leben einhauchte, drang solches nur langsam ein, und zwar niemals hinlänglich, um diesem halb lebendigen Steine Bewegung zu geben. Die herabhängenden Arme, die Beine und Füße die fest an einander schlossen, bildeten noch immerdar mit dem Körper eine gerade und steife Linie: man sieht weder Biegungen, noch Abwechslung in der Haltung, und das Gesicht ist stumm. Die Kunst blieb allerdings bei diesen unvollkommnen Anfängen nicht stehn; sie erfaßte besser und besser das ideale

Muster, dessen Reproduktion sie bezweckt, und machte glückliche Versuche, um sich demselben zu nähern. Die Umrisse verloren von ihrer Steifheit, die Glieder wurden gelenkiger, die Haltung ward abwechselnder, die Muskeln zuckten, das Gesicht bekam Ausdruck. Trotz aber dieses Fortschrittes und in diesem Fortschritt läßt sich der ursprüngliche Charakter immer noch erkennen. Es war nicht mehr der Tod, aber die Ruhe. Es war nicht mehr der eiserne Schlaf, die kalte Unempfindlichkeit des Grabes; es war die Stille: und diese lebendige Unbeweglichkeit, diese ruhigen Gestalten tragen zuweilen einen Charakter feierlicher Hoheit und schreckenerregender Majestät, die an höhere Wesen als der Mensch erinnert, und von der griechischen Kunst selber, die in so vielen andern Rücksichten den Vorzug verdient, nicht übertroffen worden ist.

Letzere hatte einen doppelten Ursprung*, einen ägyptischen und einen nationellen, oder richtiger einen dorischen. Die Colonien die zur Zeit der Hirtenkönige von den Ufern des Nils nach Griechenland kamen, um sich daselbst festzusetzen, verbreiteten darin ihre Religion, ihre Wissenschaften, ihre Künste. Aus den verschiedenen Genien der beiden Völker entstand eine gemischte Civilisation, worin jedoch der Einfluß desjenigen vorherrschte, welches den außerordentlichen Vorzug einer weit ältern Cultur besaß, und deren Wohlthaten über Menschen zarter und kräftiger Natur, die aber in der Rohheit der ersten Entwickelung versunken waren, ergoß. Wären nicht, nach vielen Jahrhunderten des Fortschreitens unter fremder Vormundschaft, gedrängte

* Dieser wichtige Punkt in der Geschichte der Kunst scheint uns fortan, von einem geschickten und geschmackvollen Kritiker, H. Fortoul, auf dessen Werk wir den Leser verweisen, außer Zweifel gesetzt worden zu seyn.

Schaaren der Urbewohner von den Bergen Thracien's und Thessalien's herabgestiegen, um in den Küstenländern und den nahe dabei liegenden Inseln das bereits geschwächte griechische Element neu zu bekräftigen, so wäre dieses vielleicht von dem Element der Civilisation, das von außen her gekommen war, absorbirt worden und zuletzt ganz verschwunden. Der Einfall der Dorier hemmte den Fortschritt und führte die Barbarei wieder herbei; allein es drang allmählig in diese Barbarei, und modifizirte sich darin, die Civilisation die von jener verdrängt worden war. Jetzt kam die Reihe an das griechische Element, das egyptische Element zu absorbiren und zu assimiliren. Jedoch bevor sie sich mit einander vermengten, hatte jedes seinen besondern Ausdruck gehabt, eine ihm entsprechende Kunst erzeugt. Suchen wir zuerst was die griechisch-ägyptische und die rein griechische Kunst mit einander gemein, und zugleich dem hellenischen Geiste Eigenthümliches hatten; ferner was die beiden von einander unterschied, und endlich was nach ihrer Verbindung aus ihnen wurde.

Es charakterisirten, aus dem Gesichtspunkt der Kunst betrachtet, zwei Hauptkennzeichen die griechische Raçe: eine vortreffliche Auffassung der Schönheit der Form und ein tiefes Gefühl vom Leben. Ihre Religion in den ältesten Zeiten gehörte zu jenen anfänglichen Naturreligionen, die sich überall beim Ursprung der Völker mehr oder minder deutlich vorfinden. Es zeigen sich davon auffallende Spuren in den bis zu uns gekommnen Fragmenten der orphischen Gedichte, die außerdem das Gepräge gewisser Ideen eines orientalischen Mysticismus tragen. Diese Ideen aber, die dem unruhigen Geiste dieses thätigen, für Unabhängigkeit enthusiastisch eingenommenen und von den Sinneseindrücken beherrschten Volkes zuwiderliefen, verschwanden allmählig, verdorrten gewissermaaßen wie eine Pflanze

die aus ihrem heimatlichen Boden in ein fremdes Clima, unter einen andern Himmel verpflanzt wird. Die Griechen, statt durch die Erscheinungswelt hindurch bis zum abstrakten Begriff der verhängnißvollen Kräfte, von denen sie regiert wird, und noch weiter, bis zur einigen und absoluten Ursache aus der sie entspringen, zu dringen, und in dieser Beschauung unwandelbar zu beharren, folgten, eingenommen für das was in die Augen fällt, der Entwickelung der Erscheinungen, der Generation der äußern Formen, bis zur letzten Sprosse dieser herrlichen Stufenleiter; und da diese letzte Sprosse, mit einem Wort der Mensch, ihnen das vollendetste Muster der sinnlichen Schönheit und die höchste Lebenskraft darbot, so verkörperten sie in ihm die unvergängliche Idee des höchsten Wesens und vereinbarten so in diesem lebendigen Symbol das Endliche mit dem Unendlichen, Gott aus dem die Schöpfung hervorgeht, mit der Schöpfung, von welcher der Mensch, in der unserer Beobachtung zugänglichen Sphäre, die Krone und der Inbegriff ist.

Die Mischung der Urbewohner Griechenlands mit den ägyptischen Colonisten, modifizirte jedoch, wie wir bereits bemerkt, den hellenischen Geist, ohne ihn deßwegen zu zerstören. Die Verfahrungsweisen der Kunst, so wie deren Typen, die mit den Dogmen, den Religionsgebräuchen, der Wissenschaft und der Philosophie der geistlichen Korporationen, aus der Pharaonen Lande nach Griechenland gebracht worden waren, faßten Wurzel in der neu entstandenen Gesellschaft. Die Bildhauerei bewahrte ihre ruhige Majestät, aber auch ihre todte Unbeweglichkeit. Nur vervollkommnete sich die Form. Unter dem Meißel der Griechen verlor sie ihre Steifheit, bekam mehr Biegsamkeit und Harmonie, wurde lebendiger. Es waren immer noch die ägyptischen Götter, allein diese Götter vermenschten sich. Die wesent-

liche Schönheit zerschmolz in die menschliche Schönheit, incarnirte sich darin, nahm den Charakter derselben an, drückte ihr aber auch das Gepräge ihres eigenen auf. Die dorische Kunst, im Gegentheil, die vor jedem fremden Einfluß bewahrt blieb, drückt, so wie die marmornen Bildsäulen Egina's uns dieselbe in ihrer ganzen Reinheit darstellen, die Bewegung, die Thätigkeit, den Kampf und die körperlichen Uebungen, die darauf hindeuten und dazu vorbereiten, aus. Die göttliche Idee zeigt sich darin nur unter angenommnen, traditionellen Sinnbildern, um, gewissermaaßen, Anforderinssen des Anstandes, die außer der Kunst liegen, Genüge zu leisten. Diese Bildnerkunst die vor Leidenschaft erglüht, und ihrer tiefen Kenntniß der menschlichen Form, der Mannigfaltigkeit der Stellungen und der Kühnheit der Pos.n, der Kraft- und Lebensfülle wegen bewunderungswürdig ist, erhebt sich jedoch bei weitem nicht zur idealen Höhe der unter dem direkten Einfluß des Gefühls von Unendlichkeit aufgefaßten Typen. Sie hat sogar die, an die Eigenschaften, wodurch sie sich auszeichnet, gränzenden Fehler. Sie ist voller Lebendigkeit, voller Thätigkeit, lauter Nerv, lauter Muskelkraft; aber etwas mager und schmal, eckig, gespannt, und es entsteht daraus eine gewisse Trockenheit der Form.

Dieß waren die beiden Schulen, in die sich ursprünglich das Gebiet der Kunst bei den Griechen theilte; und da beide in dem eigenthümlichen Genie des Volkes ein gemeinschaftliches Centrum hatten, so vermochten sie sich einander zu nähern, und sich mit einander zu verbinden, indem sie einander mittheilten, was jede einzeln charakterisirte. Diese Verschmelzung geschah zur Zeit wo Phidias das Parthenon mit seinen unsterblichen Werken schmückte. Damals hatte die antike Kunst den höchsten Grad ihrer Vollkommenheit erreicht. Sie

äußerte zugleich die ideale und die physische Schönheit, die imposante Hoheit, die feine Eleganz, den Adel und das leidenschaftliche Gefühl. Unter der zauberisch erhabenen, anmuthsvollen, harmonischen Menschenform erblickte man Gott, und dieser Gott war wieder der Mensch, nicht aber der unvollkommne Mensch den wir vor Augen sehn, in diesem engen Reich der Schatten, und der im Fluge vorübereilt, sondern der Mensch befreit von den Fesseln der Sterblichkeit, der Mensch den der Gedanke, jenseits der Zeit, in seinem ewigem Urbilde beschaut. Daher jene unversiegbare Lebensfülle, die stromweise aus dem Marmor und dem Erze quillt. Daher jene Quaalen, deren wirklichen Anblick wir nicht ertragen könnten, und die, in Laocoon's und des sterbenden Cimbern Bildsäulen dargestellt, statt uns zurückzustoßen, uns durch einen unbeschreiblichen Reiz anlocken. Daher endlich die keusche Nacktheit, jene vollkommnen Formen die, ohne andern Schleier als die schamhafte Schönheit selbst, in uns keine sinnliche Begierde erwecken, keinen berauschenden Dunst aushauchen, der uns in Anfechtung bringt und die Reinheit des Blickes trübt. Das Fleisch ist aber auch nur die durchsichtige Hülle des Geistes; beim Anblick dieser Wunderwerke der Kunst schwebt der Geist, durchglüht von himmlischer Liebe, empor über die Erde zum idealen Muster, dessen Abglanz das körperliche Bild ist, und heftet sich allein an jenes.

Als die Kunst diesen Grad der Vollkommenheit erreicht hatte, begann sie zu sinken. Das geistige Element nahm ab; es wurde bloß der Form geopfert; und da ihre Kraft in dem Ausdruck dessen haftet, was nicht sie ist, was seiner Beschaffenheit nach den Sinnen entgeht, so fühlte man, als sie, die Form, auf sich allein beschränkt war, das ihr etwas mangele um die instinkt-

mäßige, unvergängliche Sehnsucht nach dem unendlich Schönen zu befriedigen. Man verlangte von ihr was sie nicht leisten konnte, und so geschah es daß man sie allmählig verdarb, herabwürdigte, während man sie zu vervollkommnen meinte. Die Einfachheit, die Mäßigkeit erschienen, wo nicht als Rohheit, doch wenigstens als Nachlässigkeit in der Ausführung. Der männliche und strenge Geschmack der vorhergehenden Periode räumte einem gesuchten, gezierten Geschmack den Platz; die Grazie entartete zur Weichlichkeit und Affektirtheit. Die Gewohnheit machte daß man an diesen ausgearteten Typen Gefallen fand, und so wurden sie zu Typen der Schönheit. Man übertrieb, man marterte dieselben immer mehr, und verlor, dadurch daß man die Kunst auf die Reproduktion der Form hatte beschränken wollen, endlich das Gefühl von Form selbst. Die alten Meisterwerke die man vor Augen hatte, eine gewisse Tradition hielten den Verfall noch eine Zeitlang auf. Als aber das moralische Prinzip in Rom, wohin die Bildhauerkunst sich nach Griechenland's Sturz geflüchtet hatte, gänzlich zu erlöschen drohte, als die sinnlichen Doktrinen einer Gott fremden und in der Materie versunkenen Philosophie die ganze menschliche Gesellschaft durchdrangen und widernatürliche Sitten erzeugten, da erhielt die Kunst den Todesstoß, und neigte sich rasch ihrem Untergang zu. Erschöpft, herabgewürdigt durch die gräuliche Sittenverderbniß, förderte sie nur noch einförmige Skizzen, nicht zur Reife gediehene Wesen, scheußliche Afterkinder zu Tage. Man kann mit dem Blick die Fortschritte des Uebels verfolgen, von dem sie zernagt wurde. In dem Triumphbogen von Septimus Severus bleibt ihr noch ein Rest von Leben; in dem von Constantin ist das letzte Fünkchen erloschen. Hier fängt die Zeit der Barbarei an. Wir müssen durch lange Jahrhnnderte einer absoluten Unfrucht-

barkeit hindurch, mit einem Sprunge bis zum Mittelalter gelangen, um die ersten Keime ihrer allzuspäten Wiedergeburt, unter dem Einfluß eines neuen Begriffs vom Wahren, und eines neuen Gefühls vom Schönen, wieder aufgehn zu sehn.

Sie hatte zu seyn aufgehört, als sie ins Materielle verfiel; der Geist rief sie wieder zum Leben; denn alles entspringt aus dem Geist, alles lebt durch ihn; er ist die wahre Wirklichkeit, das positive Element der Dinge; die Körper sind weiter nichts als was die Schrift für die Sprache; sie äußern, drücken die Idee aus, die in ihnen, unter den Bedingungen der Ausdehnung, verwirklicht ist, und in der allein die plastische Kraft wohnt. Was wir in dieser Beziehung von den Wesen an sich selber und ihrem Entstehn in der Welt gesagt, ist gleichfalls auf deren Reproduktion durch Menschenhände in der Sphäre der Kunst anwendbar: die Kunst verfährt wie die Natur; sie ist denselben Gesetzen unterworfen.

Um den besondern Charakter der christlichen Kunst richtig aufzufassen, um recht zu begreifen was diese von der Kunst, so wie sie sich unter dem Einfluß der frühern Religionen entwickelt hat, unterscheidet, ist vor allen Dingen nothwendig, daß wir die Lehren des Christenthums, in ihrer Beziehung auf den Gegenstand der uns gegenwärtig beschäftigt, betrachten, und dieselben mit den Doktrinen des Orients und Griechenlands vergleichen.

Im Orient identifizirte man den Schöpfer mit der Schöpfung, und sprach, in Folge, dieser alle reelle Existenz ab. Wir haben erklärt, wie und warum dieses Läugnen der Außenwelt das Läugnen der Kunst selber nach sich zöge. Das Christenthum, im Gegentheil, sondert Gott von seinem Werk, das ihn im Raume offenbart, gänzlich ab, da die sichtbaren Dinge dieser

Lehre zu Folge nur das Bild, der Abglanz der unsichtbaren Dinge sind. So bejaht das Christenthum zugleich die Realität der zufälligen Schöpfung, und deren innige Verbindung und nothwendigen Zusammenhang mit der Idee, die der ewige Typus derselben ist. Das Christenthum vereinigt also die beiden Elemente der Kunst. Da es aber ungerne bei der Schöpfung stehn bleibt, und bei jeder Creatur unter der sichtbaren Hülle immer die unsichtbare Essenz ergründen will*, um vermöge letzterer von Stufe zu Stufe bis zum unendlichen Prinzip des Seyns zu gelangen, so folgt daß von den beiden Elementen, welche die Kunst bilden, das ideale Element, dasjenige wodurch sie mit dem göttlichen Musterbilde zusammenhängt, in der christlichen Kunst nothwendig vorherrscht.

Die Griechen, indem sie den Menschen zum Gott machten, hatten sich, wie wir gesehn, zur Auffassung eines bewunderungswürdigen Typus des Schönen geschwungen. Da jedoch Gott weiter nichts als der unbestimmt erhabene Mensch selbst, der seiner idealen, wesentlichen Natur nach vollkommne Mensch war, wurde die Kunst von keinem Geistesantrieb gestachelt, die Grenzen, gewissermaaßen, der rein menschlichen Schönheit zu überschreiten; so daß jene nothwendig ihre Anstrengungen darauf verwenden mußte, die bestimmte Form, die für die Griechen der Ausdruck des absolut Schönen war, zu vervollkommnen.

Das Christenthum läßt nicht, wie die Griechen, Gott in den Menschen zerfließen; es läßt auch nicht, wie die orientalischen

* Diese Tendenz von der Erscheinung zur Idee hinaufzusteigen, oder dieses Bedürfniß den Grund der Dinge ausfindig zu machen, war hauptsächlich Ursache an der Entwickelung der Wissenschaft bei den christlichen Nationen.

Religionen, die Schöpfung in Gott aufgehn, sondern nimmt die göttliche und die menschliche Natur als unterschieden bestehend an, und lehrt deren unendliche Vereinigung in dem Typus der Menschheit, Christo, dem Gottmenschen; und es soll jeder Mensch dahin trachten, sich durch Christo und in Christo eben so unendlich mit Gott zu vereinigen. Bis diese Vereinigung zu Stande kömmt, schmachtet der gebrechliche, bedrängte Mensch in dem dunkeln Kerker dieses vergänglichen Leibes, den er einst ablegen soll, um einen andern, feinern, vollkommnern, geistigern Leib, corpus spirituale, wie der Apostel Paulus sagt, anzuziehn.

Auch hier sieht man wieder, daß das Christenthum die beiden wesentlichen Elemente der Kunst in sich faßt, daß es aber, durch den vorherrschenden Gedanken an die geistige Welt, durch die Verschmähung des zu so raschem Verwelken bestimmten Fleisches, die sich in seinen Lehren an die Idee von der Sünde knüpft, der Kunst eine Richtung gibt, die derjenigen, welche letztere von den Griechen erhielt, geradezu entgegengesetzt ist. Alles rief diese zum Studium, zur Reproduktion der körperlichen Form zurück; sie war die Grundlage, die Substanz der Kunst.

Der christliche Glaube veranlaßt eher zu deren Vernachlässigung, zu deren Verschmähung, und es trägt, in dieser speziellen Beziehung, die Kunst die aus dem Christenthum entsprossen ist, wiewohl sie in manchen andern Hinsichten höher steht, sicherlich eine beständige Ursache der Inferiorität in sich. Man könnte hieraus philosophische Schlüsse von hoher Wichtigkeit ziehn, die aber für den Augenblick auf unser Thema keinen Bezug haben.

Bei der Beurtheilung der Kunstwerke muß man sorgfältig

das was zur Kunst selber, zum virtuellen Prinzip ihrer Entwickelung, zu ihrer charakteristischen Tendenz gehört, von dem unterscheiden, was von dem Genie des Künstlers, von seiner persönlichen Fertigkeit oder seiner Unerfahrenheit abhängt. Als nach der gänzlichen Auflösung des Heidenthums und des römischen Reichs die Bildhauerei wieder ins Leben trat, so wurden die Muster, wenn deren noch da waren, nicht mehr verstanden, nicht mehr gefühlt, weil die Idee an die sie sich knüpften, einer neuen Idee Platz gemacht hatte. Die Verdammung welche das Christenthum gegen die alten Glaubensmeinungen ausgesprochen, erstreckte sich bis auf sie, und verhüllte deren Schönheit in den Augen von Menschen die in der Rauhheit eines mühevollen oder kämpfenden Lebens erzogen worden, und den zarten Eindrücken, die einen geübten Geist und geübte Sinneswerkzeuge voraussetzen, unzugänglich waren. Die Tradition der Kunst, ihre Regeln, ihre technischen Verfahrungsweisen waren beim Stranden der alten Civilisation beinahe gänzlich verloren gegangen. Alles mußte neu geschaffen werden; man darf sich also nicht über die Unvollkommenheit der ersten Versuche wundern. Dieselbe Thatsache hat sich bei allen Völkern zugetragen, und es machen die Griechen, in dieser Hinsicht, keine Ausnahme. Allein das unterscheidende Merkmal der griechischen und christlichen Kunst erscheint in einer andern Thatsache, gleich beim Ursprung aller beiden. Ausschließlich mit der sinnlichen Form beschäftigt, suchte die dorische Kunst die Schönheit des Körpers und vernachlässigte den Kopf, der in jenen alten Zeiten, unter menschlichen Zügen, den häßlichen Typus des Thieres, ohne Zweifel symbolisch, darstellte. Die christliche Kunst, im Gegentheil, von der reinen Idee eingenommen, vernachlässigte den Körper und verwandte alle ihre Sorgfalt auf den Kopf, in dem der Ausdruck des intel-

ligenten Menschen liegt. In dem Kopf selber wurde die physische Schönheit der moralischen untergeordnet; jene ist, für die christliche Kunst, nur ein Mittel, niemals ein Zweck; und wenn auch der Künstler ein noch so tiefes Gefühl davon hat, so hält er sichtbar inne, damit nicht eine gewisse Vollkommenheit der äußern Form den Gedanken vom idealen Schönen, vom göttlichen Muster das er allein unabläßig beschauen möchte, abwende.

Es stellte sich noch eine andere Ursache dem Studium der Form des Körpers und der Entwickelung dieses Theiles der Kunst, als dieselbe mit einer neuen Civilisation ins Leben trat, entgegen. Die Nacktheit widerstrebte den christlichen Sitten. Was jedoch beweist, daß diese Ursache nur sekundär wirkte, ist, daß solche nicht nothwendig die Steifheit, den Mangel an Lebendigkeit, Grazie und Bewegung mit sich führte, die in den Statuen des Mittelalters, und in den unbiegsamen, engen, schwerfälligen Falten ohne Abwechslung, welche den Riesen einer Säule gleichen, so auffallend sind.

Es können, hinsichtlich des Ausdrucks, die Köpfe auf zwei allgemeine Typen zurückgeführt werden, die den zwei von Grund aus entgegengesetzten Zuständen entsprechen, in denen sich, der christlichen Lehre zufolge, der Mensch befinden kann, je nachdem er zur Zeit der Sünde anheim gefallen, oder sich des siegenden Einflusses der Gnade erfreut. Das Ideal der ersteren dieser Typen ist Satan, das Ideal des andern Christus. Daher zwei Abtheilungen, zwei verschiedene Zweige in der Kunst, die von einander abstechen wie das Gute und das Böse in der Schöpfung. Laßt uns zuerst von derjenigen sprechen, die sich unmittelbar auf Christo bezieht.

Als das göttliche Wort Fleisch wurde, um die Menschheit

wieder aufzurichten, wollte es, der christlichen Glaubenslehre zufolge, sich, wiewohl rein von Sünden, den Folgen der Sünde, den Leiden und Drangsalen, dem beklagenswerthen Vorzuge dieses irdischen Lebens, und zuletzt dem Tode unterwerfen, den es zwar nicht seines strafenden Charakters, doch aber der absoluten Gewalt, die er zuvor über den Menschen, und auf immerdar über den Menschen hatte, beraubte. Alle lautern, erhabenen Gefühle, alle seligen Freuden, alle Schmerzen welche die menschliche Natur in ihrer ursprünglichen Unschuld empfinden kann, hat Christus empfunden, ohne daß deßwegen die ruhige Majestät und die unaussprechliche Hoheit des Gottmenschen getrübt wurde. Duldete er, so war's für Andere, freiwillig, zur Erlösung seiner Brüder, und es erscheint daher, auf seiner vom Glanz des Wortes erleuchteten Stirne, in seinem tiefen Blicke, auf seinen wie die Wahrheit strengen Lippen, ein unsäglicher Ausdruck göttlicher Barmherzigkeit und übermenschlicher Liebe. Nachdem aber das Opfer vollbracht, fällt der Schleier, die sterbliche Hülle gestaltet sich um, und es strahlt aus dem verklärten Erlöser, von allen Seiten her, das unendliche Schöne und die höchste Glückseligkeit.

Das ist für die christliche Kunst der ideale Typus, dessen Charakter in jedem durch seine vorherrschende Willensdisposition geistig mit Christo vereinten Menschen, abgesehn von der materiellen Form, wieder gefunden werden soll. Dieser Typus aber wechselt unbestimmt nach dem Maaße der Jedem zugetheilten Gnade, und wird außerdem von dem Stande des gefallenen Geschöpfes selber modifizirt. Denn jede Creatur hat gesündigt, und trägt folglich mehr oder weniger das Gepräge der Sünde an sich, so daß beim Gerechtesten Spuren des ursprünglichen Verfalls sichtbar werden. Die betrübte Reue, die Furcht

vor neuem Fall, die Anstrengung des Kampfes, die heiße Sehnsucht nach dem Preise dieses Kampfes, und zugleich der Friede, das Vertrauen, die Begierde, die Hoffnung, die fromme Hingebung und die himmlische Ruhe bilden durch ihre Mischung unzählige Schattirungen, vom ersten Gefühle des Sünders an, wenn er wieder zum geistigen Leben erwacht, bis zum seligen Entzücken des Heiligen, wenn er, berauscht vom Lichte Gottes, die Erde und sich selber vergißt, und in dem Vorgenusse der ewigen Freuden schwelgt. Was sind aber diese Zustände anders als das reelle und mystische Band das die Glieder mit dem Haupte verbindet, die Gläubigen mit Christo vereint, eine steigende Reihenfolge die mit der Transfiguration endet; und, in ihrem für die Kunst erfaßlichen Ausdruck, anders als Modifikationen des Typus Christi selber? Der Charakter des Kunstwerkes, dessen ideale Schönheit, hängt also ursprünglich von dem Begriff von Christo, von dem innern Muster, das der Künstler in sich selber beschaut, ab. Deßwegen finden wir auch, daß während der Jahrhunderte, wo ein gemeinsames Muster vorhanden war, das einem gleichförmigen Begriff von Christo entsprach, in allen Köpfen ein diesem Typus ähnlicher Grundausdruck liegt. Etwas Analoges kann übrigens auch sogar bei den Griechen beobachtet werden. Jedwede Gottheit hatte ihren besondern Typus, der durch Ueberlieferung bewahrt wurde, und es entsprangen aus diesen verschiedenen Typen, verschiedene Reihen von abgeleiteten Formen, worin wir ihn immer noch erkennen können.

Eben so wie die Gnade den Menschen zu Gott erhebt, und ihn durch Christo mit Gott vereint, so gibt ihm die Begierde eine entgegengesetzte Richtung, nähert ihn dem Satan, vereint ihn mit Satan, dem Typus des Bösen, der höchsten Quaal

und der größten Entartung. Die Begierde aber, oder die ungeregelte Selbstliebe theilt sich in zwei Zweige, die sich auf die zweifache Natur des Menschen beziehn; sie ist entweder Stolz oder Wollust. Aus dem Stolz entspringen die Leidenschaften des Geistes; aus der Wollust die sinnlichen Leidenschaften. Da aber die einen sowohl wie die andern in ihren verschiedenen Graden und verschiedenartigen Combinationen, weiter nichts sind als Individualisirungen des Bösen, so sind sie, in Betreff ihrer Manifestation nach außen, auch sonst nichts als Modifikationen des absoluten Typus des Bösen, des Typus von Satan. Auf dieselbe Weise wie man, von dem ersten Augenblicke an, wo die Gnade überwiegt, durch eine Reihe von Stufen durch, zu einem letzten Glied gelangt, dem Heiligen, der mit Christo innig verbunden, und durch Christo mit Gott oder dem unendlich Guten vereint ist, gelangt man, von der Erbsünde an, durch eine ähnliche Stufenreihe hindurch, ebenfalls zu einem letzten Glied, dem Verworfnen, der mit Satan, dem Oberhaupte derer die kein Oberhaupt haben, und durch ihn mit dem wesentlichen, ewigen und fortan unendlichen Bösen eng verbunden ist.

Das tiefe Gefühl von einer der nothwendigen Folgen des Bösen, die darin besteht, das böse Geschöpf zu erniedrigen, bis zu den untersten Wesen herabzuwürdigen, hat die christliche Kunst veranlaßt, jenes Böse unter den scheußlichsten Formen wirklicher oder fantastischer Thiere darzustellen. Diese bizarren Schöpfungen, die in den religiösen Monumenten des Mittelalters so häufig vorkommen, sind weiter nichts, als symbolische Bilder Satans, dessen idealer Typus jedoch, weit entfernt die materielle Schönheit der Form auszuschließen, dieselbe im Gegentheil voraussetzt, wie wir dieß weiter oben erklärt haben;

ja, es ergibt sich sogar das Schrecklichste dieses Typus aus dem schroffen Contraste zwischen der physischen Schönheit und der moralischen Gesunkenheit. Unter zwei Begriffen jedoch, die aus verschiedenen Gesichtspunkten beide wahr sind, mußte die Kunst, in den ersten Zeiten denjenigen wählen, der für die Menge faßlicher war, und zu einer heilsamern Lehre Stoff gab.

Zum Typus des Verworfenen gehören der Stolz, der Zorn, der Neid, die bittere Ironie, die dumme Rohheit und immer ein gewisser Haß, verbunden mit einer Quaal die nicht zu lindern ist. Der Typus des Heiligen wird charakterisirt, durch irgend etwas demüthiges und in seiner entzückenden Anmuth erhabenes, durch heiße und zugleich ruhige Liebe, durch den unerklärlichen Ausdruck der Harmonie der innern Kräfte und die Ruhe der Glückseligkeit. Der Verworfene zieht uns hin zu verborgenen, finstern Schlünden, deren Vorgefühl uns mit Zittern und Beben erfüllt. Mit dem Heiligen erheben wir uns in lautere Regionen, wo der Mensch, vereint mit Gott, eine geheimnißvolle, unendliche Seligkeit genießt.

Das sind die Typen, die während den glaubigen Jahrhunderten von der christlichen Bildhauerkunst beständig reproduzirt wurden. Unter den sekundären Typen aber, die von dem idealen Typus Christi abgeleitet sind, ist einer der ihr ausschließlich eigen ist.

Für die morgenländischen Völker war das Weib nur eine besondere Aeußerung des passiven Prinzips der Zeugung in der Welt, und obgleich die isische Mythe dieselbe kosmogonische Idee ausdrückt, so deutet sie doch auf ein entwickelteres Gefühl von der menschlichen Persönlichkeit. Die ägyptische Göttin repräsentirt nicht bloß die durch ihre befruchtenden Kräfte belebte Erde, sondern auch das wirkliche Weib, die Gattin, die Mut-

ter. Mit ihr erscheint Orus, das allgemeine Symbol des Zweckes der zeugenden Wirksamkeit in der Schöpfung, und zugleich der wahre Sohn des Osiris und des Isis, der göttliche Typus des Kindes, das die Familie vollständig macht. Den Lehren des Orients und Aegyptens entsprach anfänglich bei den Griechen die himmlische Venus, die Mutter des Eros, beide Sinnbilder der menschlichen Kräfte welche bei der Hervorbringung des Lebens mitwirken. Als mit der Zeit der Mensch sich von der Natur, in die er bis dahin so zu sagen absorbirt war, losriß, und sich von ihr unterschieden fühlte, nahmen diese ursprüngliche Venus und dieser ursprüngliche Amor allmählig einen ausschließlich menschlichen Charakter an. Sie wurden zum Weib, zur Mutter, zum Kinde, ihrem idealen Musterbilde nach. Später, als die Sitten in Verderbniß geriethen, verlor das Weib seine anfängliche Reinheit und wurde zur Venus von Gnida und von Paphos, das Symbol der sinnlichen Wollust, der fleischlichen Schönheit, welche die blinde Begierde, Cupido, erzeugt.

Wenn man die verschiedenen Typen erforscht, welche die Kunst vor dem Christenthum geliefert hat, so findet man, bei den Alten, den Typus des Weibes unter seinen verschiedenen Modifikationen, als Gattin, als Mutter und als Jungfrau; allein der Typus der jungfräulichen Mutter, der aus der christlichen Glaubenslehre hervorgegangen, ist jenen durchaus fremd. Heilig wie Christus der in ihr unsere Natur angenommen, um dieselbe wieder aufzurichten, ist sie das Weib nach dem Geist, so wie die Venus des Alterthums das Weib nach dem Fleische. Alles, an der Jungfrau, bringt uns ab von dem Gedanken des Fleisches. Wie eine ätherische Blume, schwebt sie in einem reinen Lichte, das sie, indem es sie offenbart, noch zu verschleiern

scheint. Ein zarter Wohlgeruch duftet aus ihr und umhüllt sie wie ein Gewand. Auf ihrer reinen Stirne, wo jedoch schon die Spur eines unendlichen, vorausgefühlten und geduldig empfangenen Schmerzes sich blicken läßt, auf ihren Lippen, die dem göttlichen Kinde zulächeln, in ihrem jungfräulichen und mütterlichen Blicke, in der Reinheit ihrer von himmlischer Grazie strahlenden Züge, erkennt man zugleich die einfache Unbefangenheit der Menschentochter und die erlauchte Hoheit und unaussprechliche Heiligkeit der Mutter, in welcher das ewige Wort, zur Erlösung der Welt, Fleisch wurde. Das ist das Weib nach dem Christenthum, die zweite Eva, welche die Menschheit von dem Fall aufrichten sollte, worein die erste Eva sie gestürzt. Und sieht man sie, nach einem verborgenen Lebenslauf, unten am Kreuze wieder, wo das freiwillige Opfer ihres Sohnes vollbracht wird, wie sie da erliegt unter der Last ihrer unsäglichen Herzensangst, und dennoch aus des Vaters Hand den bittern Kelch empfängt und ihn bis zur Hefe leert, ohne einen Klageruf ertönen zu lassen, so muß man anerkennen daß der Abstand zwischen Christi Mutter und der Niobee des Alterthums unermeßlich ist.

Es läßt sich leicht begreifen welchen Einfluß diese neuen Typen auf die Kunst ausüben mußten. Es ist noch einer vorhanden, der wir gleichfalls nicht vergessen dürfen. Immer und allenthalben hat der Mensch an die Fortdauer seiner Existenz geglaubt, immer und allenthalben hatte er das unüberwindliche Vorgefühl eines andern Lebens, nach diesem so mühevollen und kurzen Leben hienieden. Deßhalb sind auch überall seine sterblichen Ueberreste mit frommer Achtung gesammelt und aufbewahrt worden und bei allen Völkern ein heiliger Gegenstand gewesen: daher der Cultus der Begräbnißorte.

Der vorherrschende Gedanke an eine zukünftige Existenz, verbunden mit einer höchst geistigen Lehre und dem Glauben an eine Auferstehung des Fleisches, mußte nothwendig den Christen eine besondere Achtung für die Asche des Menschen einflößen, und ihren Gräbern sowohl wie ihren Leichenbegängnissen einen besondern Charakter aufdrücken. Der einfache Friedhof des Dörfleins ist vielleicht der rührendste von allen, gerade wegen seiner Einfachheit. Diese Gleichheit des Todes in einem gemeinsamen Glauben und Hoffen, dieser Boden wo unsichtbar die Saat der Auserwählten aufkeimt, diese entschlummernde Geisteswelt die mitten in der stets sich verjüngenden und immer fruchtbaren Natur ruhig darnieder liegt, diese gedrängte Menge die einst erstehn wird um die unendliche Zukunft in Besitz zu nehmen, von der sie durch wenige Grashalme getrennt ist, diese Kreuze, diese Blumen, dieses Gemische von allem was es sanfteres und furchtbareres giebt, von den Geheimnissen des Lebens und denen des Todes: welch eine Quelle ernster Gedanken und tiefer Rührungen! Die Kunst hat zwar hieran noch keinen Antheil; allein sie wird in diesem Boden Wurzel fassen, sich darauf entwickeln, und es wird der christliche Friedhof, wenn er zum Campo Santo geworden, durch andere Mittel dieselben Gefühle unter einer neuen Form erwecken.

An einem Ende der Stadt Pisa, an einer einsamen Stelle, von wo aus man die umliegende Ebene und die am fernen Horizont sich erhebenden Berge überschaut, stehen, unregelmäßig hingeworfen in diese Einöde, vier Gebäude: eine Taufkapelle, ein Münster, ein schiefer Thurm und ein Kirchhof. Jedes dieser Gebäude ist ein merkwürdiges Denkmal der Kunst, und alle ins Gesammt genommen repräsentiren ganz trefflich das menschliche Leben. Zwischen der Geburt und dem Tode, zwischen der

Taufe und dem Begräbniß liegt wohl nichts anderes als der religiöse Gedanke und der religiöse Einfluß, als der irdische Gedanke und die irdische Thätigkeit, deren hinfällige Werke sich beständig einem nahen Untergang zuneigen. Wir haben uns hier nur mit dem Kirchhof zu beschäftigen, der den Namen Campo Santo erhalten hat, weil zur Zeit wo ein frommer und einfacher Glaube herrschte, die Erde dazu von den Pisanern, deren Flotten damals mit denen Venedig's und Genua's wetteiferten, aus Palästina mitgebracht wurde.

Man stelle sich ein Parallelogramm vor, das rings von zierathlosen Mauern umgeben ist, die keine Oeffnung haben, mit Ausnahme eines Thors, welches an einer der längern Seiten angebracht ist; oberhalb der Mauern ragt ein schmales Dach hervor, welches den ernsten und einförmigen Linien derselben überall folgt: das ist das Campo Santo, von außen her gesehn. Was ist dieß für ein Gebäude? Zu welchem Gebrauche ist es da? Nichts antwortet auf diese Frage. Diese geheimnißvolle Stätte ist stumm wie der Sarg, dessen Form sie reproduzirt, mit ihren vier ungleich langen Seiten worauf ein schräges Dach sich stützt. Den Blicken derjenigen die noch in den lebenden Regionen wandeln vollständig verschlossen, erinnert es also an die undurchdringlichen Geheimnisse des Todes. Und da man sich, nachdem man die Schwelle übertreten, von jenen Regionen ganz abgesondert sieht, glaubt man, man sey plötzlich aus einer Welt in eine andere Welt getreten, man habe die lebendige Welt, wo das Leben sich durch die Bewegung, durch die Stimme verkündet, mit einer unbeweglichen, lautlosen Welt vertauscht, aus der kein Geräusch hervorgeht, wohin kein Geräusch dringt, wo das Ohr nicht einmal den schwächsten Athemzug vernimmt. Welch

mächtiger Effekt in diesem Symbolismus*! Welche Tiefe in dieser so einfachen Idee.

Nachdem die Kunst sich also ihre Stätte ausgesucht, muß sie solche mit ihren Werken ausfüllen, und Architektur, Bildhauerei und Malerei tragen zusammen bei, jene hervorzubringen. Vergessen wir nicht, daß die Kunst eine Welt zu reproduziren hat, und zwar eine ganz besondere, vom Christenthum erdachte Welt. Vor allen Dingen wird also der Gedanke Christi alle andern überwiegen. Was bedarf, zu diesem Behuf, die christliche Kunst? Ein Kreuz das sich aus dem Mittelpunkt erhebt, wohin alle Linien auslaufen. Rings herum liegt der Todesacker, und wenn das Auge sich erhebt, um den Horizont dieses mystischen Bodens zu entdecken, erblickt es von allen Seiten den Himmel. In dieses Himmels Höhen, wo der Blick schrankenlos herumschweift, da ist die Stätte, wohin alle die da schlafen unter dem grünenden Rasen, das unzählige Volk der Hingeschiedenen, beim ersehnten Zeichen sich emporschwingen werden. Die Herberge wo sie vorläufig zusammen ruhn, diese geheimnißvolle Welt die wie ein dunkles Dämmerlicht, eine schwanke Morgenröthe zwischen Zeit und Ewigkeit erscheint, ist auch ein Tempel, erbaut auf dem Wege von der Kirche hienieden zum himmlischen Jerusalem. Jenseits des offnen Raumes, längs den Mauern, die von außen her nackt sind, erheben sich leichte Arkaden, die zugleich an das Schiff der Kirche und an das Kloster, an Gottes Haus, und an das Haus derjenigen, die eine heiße Sehnsucht nach den ewigen Gütern von dem so flüchtigen und

* Um denselben recht zu fühlen, darf man nur mit dem Campo Santo in Pisa, das Campo Santo in Bologna vergleichen, allwo man die Gemächer und Höfe eines von allen Seiten offenen Klosters in einen Kirchhof umgewandelt hat. Man meint es sey letzteres ein Gräbermuseum, weiter nichts.

eiteln Erdenleben losgerissen hat, erinnern. Alles was die christliche Architektur an Reichthum und an Zartheit besitzt, ist gespendet worden um diese Bogengänge zu verzieren, die von der Bildhauerei mit Leichendenkmälern und Bildern des Todes ausgestattet worden sind, und wo die Malerei vollends den innern und tiefen Gedanken, den die Kunst manifestiren wollte, ausgedrückt hat. Worte sind nicht im Stande, einen richtigen Begriff von der Vollkommenheit dieses wunderbaren Werkes zu geben, noch die Gefühle zu äußern, die bei dessen Anblick in uns rege werden. Man vergißt die Erde, sich selber; von träumerischer, glaubens- und hoffnungsvoller Traurigkeit ergriffen, schwebt der Geist unstät dahin, in einer unsichtbaren Welt.

Wir haben gesagt daß, in Betreff des Cultus der Gräber, das Christenthum der Kunst einen den Alten unbekannten Typus geliefert habe. Es hat, in der That, die Bildhauerei des Alterthums den Tod nie dargestellt, so wie die christlichen Bildner ihn aufgefaßt haben. Für diese ist er nicht das Nichtvorhandenseyn, das Aufhören des Lebens, auch nicht der Schlaf, sondern der Uebergang in eine andere Sphäre, in eine andere Existenzart; er ist unter der Hülle des Körpers der verwest, um jedoch wieder aufzustehn, das innere Schauen einer neuen Welt bisher verschleierter Realitäten, sanfter und furchtbarer Mysterien. Diese geschlossenen Augen beschauen etwas innerlich. Eine ernste Ruhe herrscht in diesen unbeweglichen Zügen, auf diesem kalten und durchsichtigen Antlitz. Das Fleisch ist's, das der Tod gewonnen; darunter aber erscheint das Leben, strahlt hervor aus dieser Stirne, durch die materielle Rinde, welche die geistige und unvergängliche Essenz umgibt.

Je weiter die Kunst sich entwickelte, desto mehr verlor sie

von ihrer anfänglichen Rauhheit. Die Richtigkeit und Schönheit der Form, die jedoch immer dem moralischen Ausdruck untergeordnet waren, deuten auf einen Fortschritt, der namentlich bei der toskanischen Schule auffallend war. Die Bildhauerei wurde sehr frühe schon in Pisa, Florenz und Fiesole sorgfältig kultivirt, und vielleicht ist's dieser Umstand, dem die Malerei, in demselben Lande, den Charakter verdankt, wodurch sie sich auszeichnet, nämlich die Vortrefflichkeit der Zeichnung. Später, als der Glaube allmählig schwand, fing die Kunst an materiell zu werden, und als obendrein das Wiederaufleben der schönen Künste, das Auffinden der alten Meisterwerke, die Bewunderung die sie erregten, diese Tendenz noch begünstigten, da gerieth die Kunst auf Abwege, wurde heidnisch, und vermochte nicht mehr, ohne deßwegen die Vollkommenheit der äußern Form, von der die griechische Kunst so reizende Muster geliefert, zu erreichen, das ideale Schöne, das nicht mehr begriffen, noch gefühlt ward, hervorzubringen. Wir wollen der Bildhauerei auf dieser Bahn des Verfalls, wo die Nachahmung die Stelle der Inspiration einnahm, und die schöpferische Kraft endlich ganz erlosch, nicht folgen. Es gab vielleicht noch große, geschickte, sogar geniale Künstler; eine Kunst aber, im strengen Sinne des Wortes, gab es nicht mehr. In unsern Tagen fängt sie wieder an sich zu erheben, und es muß gewiß den trefflichen Künstlern, die, nicht ohne Ruhm, an deren Wiederaufrichtung arbeiten, ein verdientes Lob gezollt werden. Allein sie vermögen nur so viel als der einzelne, individuelle Mensch vermag; sie können der Gesellschaft nicht geben was ihr mangelt, das Bewußtseyn eines Glaubens, den sie nicht besitzt; und damit die Kunst werde was sie in der Zukunft werden soll, muß ein Glaube begründet und verbreitet werden; es müssen aus einem weitern und kla-

reren Begriff von Gott und der Welt, von der Menschheit, ihren Gesetzen, ihren Funktionen und ihrer Bestimmung, die neuen Typen hervorgehn, welche die Kunst realisiren soll.

Fünftes Kapitel.

Malerei.

Die Körper haben eine direkte, unmittelbare Sprache, und die Farben sind die Wörter dieser Sprache. Sie drückt die äußere Form aus, gleichwie die Sprache der Töne die innere Form offenbart, und diese beiden Sprachen hängen eng miteinander zusammen, haben eine und dieselbe Wurzel, hängen von denselben Grundgesetzen ab. Da die Form einig ist, muß augenscheinlich das was die Form ausdrückt gleichfalls einig seyn. Was aber die Form ausdrückt, äußert, ohne alle Rücksicht auf diese oder jene Art der Wahrnehmung, das ist was allenthalben Licht genannt wird. Das Licht also, das der wesentlich einigen Form entspricht, ist gleichfalls wesentlich einig. Die Verschiedenheit die wir in den Aeußerungen der Form beobachten, hängt folglich einzig und allein von den verschiedenen Arten, nach den wir das allgemeine Mittel ihrer Aeußerung wahrnehmen, oder von dessen verschiedenen Verhältnissen zu den verschiedenen Sinnesorganen ab. So ist das wesentliche, an sich unveränderliche Licht für das Ohr Schall, für das Auge Farbe, mit andern Worten, es erregt, je nach dem Organ auf welches es einwirkt, besondere Empfindungen, die jedoch alle ihren Gegenstand und einen und denselben Gegenstand repräsentiren.

Wenn das Auge und das Ohr nur einen und denselben physiologischen Apparat bildeten, so würden sich die beiden entsprechenden Empfindungen zu einer und derselben vollständigern Auffassung vereinigen.

Die Farben sind, gleich den Tönen, an und für sich unbestimmt, repräsentiren, wie diese, nur schwanke, unbestimmte, unerfaßliche Formen. In der artikulirten Sprache bestimmen die Mitlaute den Schall, zeichnen gewissermaaßen die Umrisse desselben, indem sie ihn beschränken, und wenn er so beschränkt, drückt er klar und bestimmt die Idee aus, die er äußern oder dem Geiste anschaulich machen soll. In der Farbensprache bestimmt die Zeichnung das Bild, gibt die Umrisse desselben an, indem sie dasselbe begrenzt, und dieses, wenn es so begrenzt, drückt klar und deutlich die Form aus die es dem Geiste offenbaren soll; denn die Sinneswerkzeuge sind nur Vermittler, organische Bedingungen der wesentlich geistigen Auffassung. Die Zeichnung, in der Farbensprache, hat also dieselben Funktionen und dieselbe Wichtigkeit wie der Mitlaut in der artikulirten Sprache. Wie dieser negativ, ist sie gleicherweise das nothwendige Mittel wodurch die nähere äußerliche Bestimmung des Gegenstandes bewerkstelligt wird.

Die Farbe, in der That, ist weiter nichts als das Licht selber, das ursprüngliche Licht, das zersetzt, und auf einige seiner Elemente, von den andern abgesondert, reduzirt wird. Die Zeichnung ist der Schatten oder eine einfache Negation, die jedoch im Geiste des Künstlers indirekterweise einen positiven Werth hat, weil sie dem was in ihm das ideale Modell der Form bestimmt, die er ausdrücken will, oder dieser Form selbst, in so fern sie von jeder andern Form unterschieden, entspricht. Als einfache Bestimmung der Umrisse betrachtet, hat also die Zeichnung bloß eine

negative Funktion: aber als Mittel, vermöge dessen der Künstler die Form äußert, die der Gegenstand seines innern Schauens ist, hat sie eine positive Funktion; denn ohne sie bliebe die Form, die wesentlich positiv ist, unwahrnehmbar. Sie ist, wir wiederholen es, in Bezug auf die Farbe, was der Mitlaut in Bezug auf den Selbstlaut; sie bestimmt sie, indem sie solche begrenzt. Die Farbe glich der unbestimmten Sprache des Schalls, der nur zu den Sinnen und zu dem was in uns den Sinnen unmittelbar entspricht, redet; die Zeichnung macht daraus eine artikulirte Sprache die zu dem Geiste spricht.

Die Aeußerung des unendlich Schönen oder des absoluten Wesens ist einig wie dieses, weil sonst, da sie nicht die reelle Manifestation desselben wäre, das unendliche Schöne oder das absolute Wesen, ewig in undurchdringliches Dunkel verhüllt, und ewig unsichtbar, unbegreiflich wäre. Das wesentliche, untheilbare Licht, das weder Theile noch Grenzen hat, ist das Mittel wodurch jenes geäußert wird, und dieses Licht ist eines und dasselbe mit dem was es äußert.

Das Wort also ist Licht, und das unerschaffene, ewige Licht ist zugleich der Glanz des Schönen, und das Schöne selber. Um aber das endliche Schöne zu offenbaren, muß dasselbe Licht endlich, wie jenes beschränkt seyn, und diese Beschränkung welche jede unterschiedene Form spezifizirt, indem sie solche äußerlich bestimmt, ist zu deren Aeußerung, die sonst unmöglich und widersprechend wäre, streng erforderlich.

Auch ist die Zeichnung, als Ausdruck der Grenze und folglich als Grundlage aller Künste welche die Aeußerung der Form in ihren Beziehungen zum Sehorgan bezwecken, der Bildhauerei und der Malerei eigen. Da aber die Bildhauerei den idealen Typus, das geistige Schöne das durch die körperliche Hülle durch-

strahlt, eben so vollkommen reproduzirt wie die Malerei, so hängt, wie man bereits sieht, dieser erhabene Theil der Kunst, nach welchem alles andere nur ein Nebending ist, gänzlich von der Zeichnung ab. Daher der Name Zeichnungskünste, um alle diejenigen Künste zu bezeichnen die durch irgend eine Verfahrungsweise dem Auge die sinnlichen Formen darstellen.

Der Grundunterschied zwischen Bildhauerei und Malerei besteht darin, daß die eine ihr Modell in einer festen Masse erhaben zeichnet, während die andere dasselbe auf einer ebenen Fläche zeichnet, und zwar so daß die Erhabenheit sich aus einem optischen Effekt ergiebt. Mit Ausnahme des Colorits, läßt sich nichts destoweniger der Keim von dem was die Malerei Eigenthümliches hat, aber auch nur der Keim davon, in der Bildhauerei wiederfinden; denn auch die Bildhauerei bringt das Spiel des Lichtes und Schattens in Rechnung; sie hat auch ihren Hintergrund, namentlich in der halberhabenen Arbeit. Nun aber entspringt aus dem Spiel des Lichtes und des Schattens das Halbdunkel, das der Kunst so bedeutende Macht verliehn; und aus der Nothwendigkeit die hintereinander liegenden Gründe und das Dazwischentreten durchsichtiger Media, zur Bezeichnung der Abstandsverhältnisse, anzudeuten, ist die Linear- und Lichtperspektive hervorgegangen.

Vermöge dieser verschiedenen Mittel kann die Malerei, die ein viel weiteres Feld hat als die Bildhauerei, alle Gegenstände und die Verhältnisse dieser Gegenstände unter einander, die Erde mit ihren unzähligen Unebenen, den Himmel mit seinen mannigfaltigen Ansichten, mit einem Wort die ganze Natur, die todte und lebende, die leidenschaftliche und intelligente Natur, darstellen. Sie setzt gewissermaaßen das Werk der Bildhauerei fort, welche letztere, obgleich in mancher Hinsicht vortrefflicher, mo-

numentaler und ihrer nähern Verwandtschaft mit der Baukunst wegen, großartiger, in anderen Beziehungen in weit engere Grenzen eingeschlossen ist.

Die Baukunst und die Bildhauerei hängen unmittelbar mit der Außenwelt die deren Entwurf bildet, zusammen; sie stehn mit der Oertlichkeit, dem Lichte und der Luft, im Einklang. Die Malerei, im Gegentheil, führt all diese Dinge in das unmittelbare Gebiet der Kunst zurück; sie schafft den Ort, die Luft, das Licht; sie verfügt darüber, combinirt und modifizirt solche nach Belieben, und reproduzirt sogar, nebst den natürlichen Wesen, an diesen Orten eigener Schöpfung, die Werke der Architektur und der Bildhauerei. Letztere hat wohl versucht einige Skizzen von Landschaften zu liefern *; so bewunderungswürdig aber diese Arbeit in ihrer Sphäre seyn mag, so kann doch der Effekt derselben keineswegs mit dem Effekt der gemalten Landschaften verglichen werden. Es ist sogar zu bemerken daß die Bildhauerei, um in diesen Versuchen zu einem Anfang von Wahrheit zu gelangen um eine Art rein linearischer Perspektive hervorzubringen, genöthigt ist ihre Reliefs zu schwächen, sie im Hintergrunde bloß anzudeuten, d. h. sich beinahe auf die einfache Zeichnung zu beschränken. Weiter hervorragende, der getriebenen Arbeit mehr sich nähernde Reliefs würden jedwede Täuschung, jede Harmonie zwischen dem Hintergrunde und den Gegenständen die davon abstehn sollen, gänzlich zerstören, so wie man sich an mehreren Beispielen von Gräbern im Museum des Capitols, die sonst ganz vortrefflich sind, davon überzeugen kann. Die wahre Landschaft gehört also ausschließlich der Malerei. Durch diese wird

* An den berühmten Thoren von Ghiberti, z. B.

sofort die Kunst unendlich erweitert; denn die ganze Natur schmiegt sich gewissermaaßen unter ihre Gesetze.

Man darf jedoch nicht glauben die Malerei beschränke sich darauf die Natur darzustellen, so wie sie sich unsern Augen offenbart; sie sey bloß das treffende Bild derselben. Wäre dieß ihre Funktion, so stünde der Daguerreotyp weit über Raphael und N. Poussin.

Die Malerei hat, wie alle Künste, das Schöne zum Zweck und trachtet folglich, gleich allen Künsten, das unendlich Schöne zu reproduziren. Da aber das Schöne, seinem weitesten Begriff nach, nur die Aeußerung der Form ist, so ist das unendlich Schöne weiter nichts als die Aeußerung des unendlichen Wesens. Da das unendlich Schöne demnach wesentlich einig, untheilbar, immateriell ist, so hat es, und kann es keinen sinnlich wahrnehmbaren Ausdruck haben, und heißt deßwegen auch das typische oder ideale Schöne. Die Tendenz der Kunst nach dem idealen, unendlichen Schönen, entspricht also der Universal-Tendenz der Wesen nach dem unendlichen Wesen, und geht ursprünglich daraus hervor. Und ebenso wie, durch ein unablässiges Emporstreben nach Gott, alle Wesen trachten sich mit Gott zu vereinigen und zu identifiziren, ohne jedoch dieses Ziel jemals zu erreichen, weil in dem Augenblick wo diese vollkommene Vereinigung zu Stande käme, sie aufhören würden individuell zu existiren, so trachtet die Kunst nach dem unendlich Schönen, strebt sich mit demselben zu vereinigen und zu identifiziren, ohne je dahin zu gelangen, weil die Kunst nicht bloß die Aeußerung der Form, sondern die sinnlich wahrnehmbare Aeußerung derselben ist; das unendlich Schöne aber, seiner unveränderlichen Essenz nach, jede sinnliche Aeußerung ausschließt, und sofort auch die Kunst zu seyn aufhören würde, sobald sie sich

mit dem Gegenstande ihres Trachtens vollkommen vereinigen würde.

Andererseits ist jedes Wesen, jedwede einzelne Form, des unendlich Schönen aus dem sie entspringt theilhaftig, erinnert an dasselbe, äußert es theilweise, und um so deutlicher und vollständiger, je höher sie selbst auf der Stufenleiter der geschaffenen Formen steht, und, ihrer äußern oder phenomenalen Verwirklichung nach betrachtet, individuell genommen ihrem wesentlichen Typus besser entspricht; denn durch diesen einigen, untheilbaren, ewigen Typus steht sie mit dem unendlich Schönen in Berührung, und strahlt unmittelbar dessen Glanz zurück. Bei der Reproduzirung der materiellen Formen muß die Kunst also darnach streben, nicht bloß die Erscheinung, die rein sinnliche Thatsache der gegenwärtig verwirklichten Form, sondern auch das immaterielle Urbild wiederzugeben, und dieses Urbild begründet, für jede bestimmte Form, eine andere, sekundäre Art von idealem Schönen, die durch das körperliche Bild durchschimmern soll, und dazu behülflich ist zum absoluten Schönen hinauf zu steigen.

Die Natur aber, in deren Schooße die Urbilder der Wesen, deren göttliche Muster sich verkörpern, bietet nur Erscheinungen, körperliche Formen, undurchsichtige Hüllen der unsichtbaren Essenz dar. Die Kunst ist also nicht bloß eine Nachahmung der Natur; sie muß auch, unter dem was auf die Sinne Eindruck macht, das innere Prinzip, die ideale Schönheit, die der Geist allein erfassen kann, und die Gott ewig in sich selber beschaut, offenbaren. Dieß ist wahr von allem was die Schöpfung unsern Blicken darbietet, von der Blume an, die ihr Haupt den Fluthen des Meeres zuneigt, bis zum Menschen, der seine hehre Stirne gen Himmel erhebt.

Es mischt sich immer etwas von uns selbst in die Gegenstände die wir sehn. Der physische Eindruck den unsere Sinne davon empfangen, wird in unserm Innern umgewandelt, und erweckt darin gewissermaaßen ein ideales Bild, das mit unsern Gedanken, unsern Gefühlen, unserer innern Stimmung im Einklang steht. Wenn zwei Maler eine und dieselbe Landschaft nach der Natur malen, so mögen ihrer beider Werke, wiewohl beide materiell richtig, bedeutend von einander abweichen, und keines einzig und allein die Natur reproduziren; sie können das Gepräge eines direkt aus dem Künstler hervorgegangenen Charakters tragen. Die Luft, das Licht, die Schattirungen, die Tinten der Gegenstände, alles dieß und tausend andere Dinge können mehr oder minder von der Wirklichkeit abweichen, und ihrem vom Geiste aufgefaßten Typus besser entsprechen, damit das ganze lebendig werde und spreche. Was ist's, in der That, das die großen Meister hauptsächlich auszeichnet? Sie verstanden, die Kunst den Oertlichkeiten eine unerklärbare Sprache zu verleihen, die uns rührt, unser Gemüth erschüttert, zur Träumerei auflegt und unsere Gedanken gleichsam in unendliche Räume fortzieht. N. Poussin, Salvator Rosa, Claude Lorrain, so wie auch einige holländische Maler, besaßen in wunderbarem Grade das Geheimniß dieser Sprache. Wer vermag den geheimnißvollen Zauber zu erklären, der uns stundenlang, in träumerische Anschauung versunken, an Gemälde von Dingen fesselt, die in der Natur so häufig vorkommen, und dem Anschein nach so einfach sind? eine Wiese, durchschlängelt von einem Bache, und wenige vermoderte Weidenbüsche; ein Thal das schäumend ein Bergstrom durchkreuzt, angeschwollen von einem Gewitter, dessen zerrissene Wolkenreste dahinschwinden am fernen Horizonte, und den goldenen Schein der untergehenden Sonne zu-

rückspiegeln; an einem rauhen Strande eine Hütte am Fuße eines nakten Felsens, weiter hinaus das Meer, das stürmende Meer, und in der Entfernung ein Segel, das vom Ungestüm des Windes seitwärts geworfen wird und zwischen zwei hochgethürmten Wellen verschwindet. Der Gedanke des Künstlers ist's, das ist klar, sein inneres Leben ist's das sich uns mittheilt, das sich unser bemächtigt; die Kunst ist's die uns fortträgt auf ihren kräftigen Flügeln, in höhere Regionen wo die Sinne nicht hinreichen.

Jede Pflanze hat ihr Muster, ihre ideale Schönheit, so wie sie in dem harmonischen Conzert der Wesen ihre Stimme hat; und je höher sie stehn, desto herrlicher strahlt diese Schönheit, desto ausdrucksvoller wird ihre Stimme. Wie leicht unterscheidet man, unter der äußern Form, in Paul Potter's Thieren, ein inneres Leben das jedem derselben eigenthümlich ist, eine Aeußerung ihrer wesentlichen und typischen Natur. Der Gang, die Stellung, der Blick, alles an ihnen redet. Die Malerei kann sogar, gleich der Poesie, den niedrigern Wesen eine Art moralischen Sinn verleihen, dieselben, in dieser Beziehung, uns näher bringen, weil in der That unser Einfluß sie bedeutend modifizirt, ihren in mancher Hinsicht mehr entwickelten Instinkten eine höhere Richtung gibt, als diejenige, die sie nähmen, wenn sie sich selbst überlassen wären. Der Hund des Eumäas, der nach so vieljähriger Abwesenheit den Ulysses wieder erkennt, der von sonst niemand erkannt wird, bietet er nicht der Kunst eine Art von Schönheit, die von der materiellen Form gänzlich unabhängig ist?

Welch ein Abstand, in Bezug auf den Ausdruck, zwischen dem wilden Pferde der Pampas und dem Pferde Hiobs, und gar dem das von Virgil geschildert wird, wie es sein Leid mit

Vaters Leid vermischt und heiße Thränen vergießt, als es der Bahre des Pallantus folgt*.

So hat jede Sphäre des Daseyns ihren idealen Typus des Schönen, unterschieden von der rein sinnlichen Erscheinung; und dieses ideale Schöne, das sich mit den Naturen erhebt, erreicht in dem vollkommensten der uns bekannten Wesen, in dem Menschen mit einem Worte, sein äußerstes Ziel. Allein auch in dem Menschen geht es stufenweise vorwärts, nach dem Begriffe, den der Mensch selbst sich von seinem eignen unveränderlichen, ewigen Muster, und von dem absoluten Schönen, das es abspiegelt, gebildet hat.

Um diesen Begriff auszudrücken, hat die Malerei, wie bereits gesagt, zwei allgemeine Mittel, die sie mit einander verbinden muß, die Zeichnung und das Colorit. Sie entsprechen, jedes in seiner Sphäre, was die Resultate ihrer Verbindung in der Körpersprache betrifft, und bloß allein in Bezug auf diese Resultate, den beiden wesentlichen Elementen der Kunst, die auch die wesentlichen Elemente der geschaffnen Wesen sind, dem Geist und der Materie; denn die Zeichnung, indem sie die Form bestimmt, offenbart in so weit sie unterschieden ist, was der Geist sieht; und indem die Farbe zugleich dieser bestimmten Form eine wirkliche Oberfläche und Erhabenheit gibt, indem sie dieselbe von dem Grunde hervorhebt, macht sie dieselbe dem Auge faßlich. Die erste steht also in direkter Beziehung zum Gedanken, die zweite in direkter Beziehung zur Empfindung. Daraus kann man schon schließen, erstlich, daß da, wo das Colorit die

* Post bellator equus, positis insignibus, Æthon,
It lacrimans, guttisque humectat grandibus ora.

Æneid. lib. XI.

Hauptbeschäftigung des Künstlers ist, die Kunst sich zu materialisiren strebt, und daß sie dagegen eine Tendenz sich zu vergeistigen hat, wenn der Künstler sich mit der Zeichnung vorzugsweise abgibt; zweitens, daß, in der Verbindung dieser zwei wesentlichen Elemente, das Colorit der Zeichnung untergeordnet seyn muß, weil sonst die Kunst dadurch, daß die Empfindung über den Gedanken vorherrschte, sich erniedrigen, ihre Sprache, was sie an Intellektualität besitzt verlieren würde, um einen unbestimmten Charakter anzunehmen; sie würde aus diesem Gesichtspunkte, was die Musik für die Poesie ist.

Die Perspektive ist, wir wiederholen es, nurdie Beobachtung der Gesetze der Optik in der Anordnung der Flächen, mit Berücksichtigung der zwischenliegenden, mehr oder minder undurchsichtigen oder durchsichtigen Mitten. Das Halbdunkel geht aus der Vermischung und dem Gegensatze des Lichtes und Schattens hervor, und bezieht sich folglich direkt auf die Farbe. Auch erstreckt sich seine Einwirkung bloß auf die Sinne. Es erhöht den Effekt durch die Contraste. Es zieht den Blick auf einen lebhaft beleuchteten Punkt, während das Uebrige sich in Nacht verliert; oder es verbreitet auch wohl über alle Gegenstände einen düstern Anstrich, ein Dämmerlicht, worin unbestimmte Formen schwimmen, ähnlich denen, womit Byron die Welt der Vergangenheit in seinem Drama „Kain" bevölkert hat. Das Halbdunkel liefert also dem Maler ein mächtiges Mittel, um die Einbildungskraft aufzuregen, die weiter nichts ist als die Anstrengung des Geistes, um von der Empfindung zur Idee, oder von der Idee zur Empfindung überzugehen, und um beide zu vereinigen. Eben deßhalb ist auch immer etwas Schwankes und Unbestimmtes, etwas Helles und etwas Dunkles in ihm, was sie, die Einbildungskraft, antreibt, in das was

jenseits ist, einzudringen, und in dem was ist, das was nicht ist, zu erforschen. Das ist, als Kunstmittel betrachtet, der Charakter des Halbdunkels, darauf beschränkt sich seine direkte Wirkung; es führt in das Unbestimmte, und hilft nur beiläufig zum Ausdrucke durch das contrastirende Spiel von Licht und Schatten, welches den Hauptgegenstand hervorhebt.

Die Anwendung der Farbe bei den Werken der Plastik und der Skulptur mußte rasch zur Anwendung der Farbe allein in gewissen Verzierung-Details führen. So fing die Malerei an, deren Ursprung ein tiefes Dunkel umhüllt. Wir können bloß muthmaßen, was sie bei den Alten in den frühesten Zeiten und selbst in jüngern Epochen gewesen. Nichts desto weniger, nach den Ueberresten zu schließen, die sich in den Grabmälern und Tempeln Aegyptens, in den Nekropolen der Etrusker und auf einigen Vasen aus einem hohen Alterthum bis auf unsere Zeiten erhalten haben, möchte es scheinen, daß dieselbe einfarbig, anfangs einfache Nachahmung der Bas reliefs war, was nicht wundern darf, wenn man sich erinnert, was wir von den unmittelbaren Beziehungen gesagt haben, welche diesen Theil der Kunst an die ersten Elemente der Malerei knüpfen. Ein Riß, rein und kühn zugleich, mit dem Grade von Ausdruck, der mit diesem einzigen Mittel erreicht werden kann, das ist das alleinige Verdienst, welches man in diesen ersten Versuchen suchen darf, und einige besitzen es in einem sehr ausgezeichneten Maaße. In dieser Hinsicht folgte die Malerei der Entwickelung der Bildhauerkunst, und erhob sich mit ihr bis zu jenem tiefen Gefühl des Schönen, das uns bei den Meisterwerken der griechischen Schule zur Bewunderung hinreißt. Obgleich wir zur Bestätigung dieses Faktums nur die Etruskischen Vasen besitzen, so reichen sie vollkommen hin; und man begreift übrigens,

daß der spontane Fortschritt der Kunst sich gleichzeitig in ihren verschiedenen Zweigen äußern mußte. In allen Epochen zeigt sie einen gewissen allgemeinen Charakter, der inmitten der Verschiedenheit ihrer Produktionen leicht zu erkennen ist.

Die Werke berühmter Meister, die so herrliche Beute besiegter Nationen, waren gegen das Ende der Republik und unter den Kaisern, zu Rom in Ueberfluß vorhanden. Alle sind sie zu Grunde gegangen, sey's vor Alter, sey's durch Zufall, oder bei den Verwüstungen der Städtekönigin: nicht Eines ist bis zu uns gekommen. Dieser Verlust ist um so mehr zu bedauern, da wir uns keine recht klare Vorstellung von diesen Denkmälern des alten Genies, nach den Beschreibungen, die man uns darüber zurückgelassen hat, machen können. Wenn man sich, nachdem man den Plinius gelesen, fragt, was die Kunst war, deren berühmteste Werke er aufzählt, so weiß man nicht, was man antworten soll. Der Enthusiasmus, den sie bei den Völkern erregten, welche die Wunderwerke eines Phidias, Lysippus, Myron, Scopas und Polyclet vor Augen hatten, beweist allerdings, daß sie einen hohen Grad von Vollkommenheit darboten, allein er lehrt uns nichts, weder über das Verfahren des Künstlers, noch über die Natur der Effekte, die man bewunderte: so wahr ist es, daß die Kunst nicht eine einfache Nachahmung der Natur ist, daß es für sie eine andere Ordnung von Schönheit und Wahrheit gibt, weil wir sonst die alte Kunst eben so vollkommen als die moderne kennen würden. Wenn beide nur zwei Abdrücke desselben unveränderlichen Typus wären, so bliebe uns nur das dunkel und ungewiß, was die materiellen Ausführungsmittel und Einzelnheiten, die rein Handwerkssache sind, betrifft.

Gemälde in ziemlich großer Anzahl sind im vorigen Jahr-

hundert aus den Ruinen von Pompeji ausgegraben worden, und werden noch täglich ausgegraben. Wenn, wie man allen Grund hat zu glauben, nach diesen Produktionen, die allerdings und um vieles denen der berühmtesten Künstler nachstehen, die aber nichts destoweniger eine Art schwaches Bild davon liefern, die antike Kunst beurtheilt werden kann, so hätte sich dieselbe vorzugsweise durch die Eigenschaften ausgezeichnet, die unmittelbar aus der Sculptur hervorgehen, nehmlich durch die außerordentliche Reinheit der Linien, durch die Schönheit der Formen, die Eleganz der Stellungen, mit einem Worte durch die Vollkommenheit der Zeichnung und folglich des Ausdrucks; dem muß man noch, den obgleich vielleicht allzu lebhaften, zu wenig nüancirten Glanz des Colorits beifügen. Im übrigen wenig Perspektive, besonders Luftperspektive. Eine Stelle in Dionysius von Halikarnassus scheint anzudeuten, daß das Halbdunkel den Griechen nicht unbekannt war. Die Denkmäler der antiken Malerei, die der Zerstörung entgangen sind, bieten jedoch, unsers Wissens, keine deutlich kennbare Spur davon dar; soviel ist gewiß, daß man nur einen seltenen und wenig bemerkenswerthen Gebrauch davon machte, sonst hätte die Geschichte der Kunst dasselbe deutlicher charakterisirt.

Uebrigens begreift man leicht, daß die Malerei, mit den Mitteln, die wir so eben spezifizirt haben, starke Effekte, ähnlich denen der Bildhauerkunst, hervorbrachte; daß sie in der Nachahmung gewisser isolirter Gegenstände die Täuschung der Sinne so weit als möglich brachte, was aber, im Ganzen genommen, nur einen der geringsten Vorzüge der Kunst ausmacht; allein die Landschaft konnte für die damalige Malerei nur ein grober Entwurf seyn; dem Hintergrunde mußte es an fernem Horizont und den Perspektiven an Tiefe fehlen. In einem zu einförmigen

Lichte gehalten, hoben sie sich nicht gehörig von einander hervor, die Luft cirkulirte nicht frei in denselben. Keiner der großen Effekte, welche die Kunst, hauptsächlich seit der Erfindung der Oehlmalerei, aus dem Contraste von Licht und Schatten, aus dem dicken Auftragen der Farbe und aus der Uebereinandersetzung der Lagen von verschiedenen Schattirungen, die das Auge unter die Oberfläche locken, und es gleichsam mit dem innern Leben in Berührung bringen, zu ziehen gewußt, scheint von den alten Künstlern nicht einmal geahnt worden zu seyn. Man kann also nicht daran zweifeln, daß die Malerei bei den Neuern bedeutende Fortschritte gemacht habe und daß in mancher Hinsicht Apelles und Zeuxis, oder vielmehr ihre Werke, denen von Raphael und Titian sehr untergeordnet gewesen.

Nach der Verlegung des Kaisersitzes nach Konstantinopel, fuhr die Kunst, obgleich im Verfall, fort, daselbst cultivirt zu werden. Während sie in Italien, das der Völkerwanderung zur Beute, von barbarischen Siegern verheert, und über den Haufen geworfen ward, fast ganz verloren ging, bewahrten die Griechen das technische Verfahren derselben, so wie auch, in einem gewissen Maaße, den Sinn dafür, was sie ihrer glücklichen Organisation verdankten. Durch sie verbreitete sich dieselbe nachher allmählig mit dem Voranschreiten der Civilisation bei den Völkern des westlichen und südlichen Europa's, an den Ufern der Tiber, wie an den Ufern der Schelde und des Rheins. Da aber die Schulen, die seitdem entstanden, alle ihre Wurzel in der byzantinischen Kunst hatten, so wird es zweckmäßig seyn, vorerst das Prinzip und den Charakter dieser zu ergründen.

Ihr Prinzip war die christliche Idee, und deßhalb gruppiren sich alle ihre Produktionen um zwei Typen, den Typus von Christus und den seiner Mutter.

Ihr Charakter ist das Gefühl eines erhabnern, von der materiellen Form unabhängigern idealen Schönen, als dasjenige, wovon die antike Kunst so wunderbare Muster darbietet.

Daraus erfolgte natürlich, daß die byzantinische Kunst, gezwungen übrigens durch das Christenthum, das die Nacktheit verbannte, gewisse untergeordnete Einzelnheiten zu vernachlässigen, sich beinahe ganz und gar auf das menschliche Antlitz concentrirte, und daß sie in dem Gesichte selbst die physische Schönheit der moralischen unterordnete; nur manchmal vergrößert sie den Effekt desselben durch die Haltung und die Gebehrde. Der goldene Hintergrund, aus dem sich ihre Personen hervorheben, umhüllt dieselben durch seinen Widerschein mit einem mystischen Lichte, und indem er sie von allem, was an die Außenwelt erinnert, trennt, schafft er ihnen einen besondern Ort, der ihnen eine Art übernatürlichen Anblick verleiht.

Nichts destoweniger muß man in der byzantischen Kunst, abgesehen von den Fortschritten, welche die Zeit, besonders in Hinsicht auf Geschicklichkeit der Ausführung und selbst auf Schönheit der Form in ihren unmittelbaren Beziehungen zu den Sinnen, herbeiführt, zwei sehr verschiedene Epochen erkennen, die Epoche ihres Anfangs und die mittelalterige Epoche, welche beide zwei verschiedenen Architekturen entsprechen, der griechisch-römischen und der gothischen Architektur. Wir betrachten hier nur ihre allgemeinen Unterschiede, ohne auf die zahlreichen Modificationen Rücksicht zu nehmen, welche erstere von den alten Basiliken an, bis auf die Sophienkirche, und von der Sophienkirche bis auf den St. Markuspalast in Venedig erlitten hat.

Als die heidnische Malerei sich zur christlichen umwandelte, übten zwei Dinge auf diese einen bedeutenden, wiewohl dennoch sekundären Einfluß, insofern als dieselbe dem höhern und all-

mächtigen Einfluß des Begriffes, aus dem die neue Kunst hervorgehen sollte, unterworfen blieb. Das christliche Ideal bedurfte eines Körpers; es mußte sich mit einer sinnlichen Form bekleiden. Diese Form suchte man zuerst, theils in dem was die vorhergegangene Kunst dem Typus, der noch unbestimmt und undeutlich in des Künstlers Phantasie umherschwebte, am nächsten kommendes hervorgebracht hatte, theils in einer halb historischen, halb mystischen Tradition, die sich unter den Gläubigen über Christi Gesichtszüge erhalten hatte. Die Form des Tempels selber, seine hohen gewölbten Bogen, seine Fronten, führten auf anderm Wege zur Nachahmung der Alten zurück, kraft der geheimen Harmonie, welche, in Gemäßheit der Gesetze ihres Entstehens selber, die Architektur mit der Bildhauerei, die Bildhauerei mit der Malerei verbindet, und woraus die Einheit der Kunst hervorgeht.

In diesen ersten Zeiten war also Christus gewissermaaßen eine Incarnation des Gottes Israels, unter der von den Griechen geschaffenen idealen Form, als sie ihre höchste Gottheit, Pater Deum, hominumque darstellen wollten, etwas vom Zeus des Homer und des Phidias, nebst einem Gemische von dem finstern Ernste des jüdischen Charakters. Auch war was in diesem anfänglichen Typus vorherrschte, weit eher das Gefühl einer furchtbaren Macht, der strengen und schrecklichen Gerechtigkeit Jehovah's, als dasjenige der barmherzigen Güte und huldreichen Liebe Jesu. Das typische Musterbild der Jungfrau entsprang aus denselben Quellen. Sie gebietet Ehrfurcht weit eher als sie liebevoll anzieht. Die Hochachtung welche dieses erlauchte Antlitz einflößte, jener geheimnißvolle Gedanke der auf sich selbst zurückstrahlt, jene makellose Heiligkeit erregen beinahe Furcht, und das Rauhe der wieder erwachenden Kunst

verstärkt noch den tiefen Eindruck den der Anblick dieser beiden übermenschlichen Gestalten auf uns macht.

Wir wollen uns nicht bei den Uebergangs-Nuancen aufhalten, sondern gleich zum Mittelalter übergehn, in dessen Schooße so fruchtreiche Keime und verschiedene Naturen sich zu entwickeln begannen. Hier erblicken wir neue Typen, die rein christlichen Typen des Gottmenschen und seiner Mutter, die nun hinsichtlich der Form vom griechischen, und hinsichtlich der Idee vom jüdischen Element befreit sind. Man betrachte das Bild Christi: in ihm erkennen wir allerdings Gott, aber auch nicht minder den Menschen, und die Menschlichkeit sogar ist's die uns bei weitem mehr auffällt, tiefer erschüttert. Es ist wirklich das fleischgewordene Wort, das Wort das freiwillig zu unsers Gleichen geworden ist. In seinen Zügen herrscht ein Ausdruck von Hoheit und ruhiger Majestät, von sanftem und betrübtem Mitleid, von unaussprechlicher Güte, immer noch, jedoch, vermischt mit einer gewissen Strenge; denn er ist Richter zugleich und Erlöser; diese Strenge aber wird durch unendliche Barmherzigkeit gemäßigt. Auch die Jungfrau hat sich uns mehr genähert. Sie hat nicht mehr jenes unerbittliche, furchtbare Aussehn das ehedem den Blick zu Boden schmetterte. Eine innere und fromme Grazie verbreitet einen allmächtigen Zauber über dieses himmlisch unbefangene Antlitz. Es ist nicht die ihrer selbst unbewußte Unschuld, die instinktmäßige Zärtlichkeit der Mutter, sondern die unantastbare Reinheit, verbunden mit der kindlichen und tiefen Anschauung, einer ewig in ihrem Gegenstande vergehenden Liebe.

In dieser Periode der Kunst geht in dem allgemeinen Typus der menschlichen Form eine Veränderung vor. Diese wird länglicher und übereinstimmender mit dem engen und aufwärtsge-

henden Ogiv womit sie eingefaßt ist. Die Proportionen derselben sind nicht mehr so vollkommen. Sie wird etwas schmal und steif und verliert von ihrer materiellen Schönheit, gewinnt aber eine Schönheit anderer Natur, eine ideale Schönheit von der zuvor kein Musterbild da war. Es scheint als ob der Körper selber, der leichter, ätherischer geworden, sich vergeistigte. Noch einige Schritte auf dieser Bahn und wir stehn beim Engel. Es stammt, in der That, der Typus des Engels vom Typus des Menschen ab, so wie ihn die Künstler des Mittelalters auffaßten. Damals war das Fleisch ein Anstoß, man trachtete dessen los zu werden, und als später eine Reaktion, die aus dem Studium der antiken Kunst und dem Verfall des christlichen Prinzips hervorging, der Kunst neuerdings eine irdischere Richtung gab, so modifizirte sich der Engels-Typus in demselben Sinne wie der Typus des Menschen.

Während die Malerei kraft eines organischen Prozesses, so zu sagen, heranwuchs, waren die Mönche, welche die Manuskripte mit Miniaturgemälden verzierten, die noch heutzutage bewundert werden, bei deren Fortschritt höchst behülflich. Von ihnen empfing die christliche Kunst ihren wahren Charakter. Von dem Glauben durchdrungen, dem die ganze Gesellschaft lebte, von demselben inspirirt, trugen sie zur Schaffung der Typen bei, welche der sinnliche Ausdruck desselben waren. Das Gefühl der Farbe und der Zeichnung verdankt theilweise ihnen seine Entfaltung. In Betreff des Effekts und der angewandten Verfahrungsweisen ist der Unterschied zwischen einem Miniaturgemälde und einem Bilde das eine große Fläche einnimmt, allerdings beträchtlich; der Einfluß jedoch dieser feinen Arbeiten auf diejenigen von größerer Dimension, ist hinlänglich sichtbar an den Gemälden, deren Rand gewissermaaßen jene ausfüllen.

So bedeutend auch die Modifikationen gewesen seyn mögen, welche die Malerei im Mittelalter erlitt, so erkannte man doch immer darin die Spuren ihres Ursprungs und es verschwand daraus das byzantinische Element gänzlich, erst nach der Renaissance, und zwar aus Ursachen auf die wir sogleich zu sprechen kommen werden.

Die eigentlich christliche Malerei, die der romanischen und gothischen Architektur entspricht und sich in zwei Schulen, die im Anfang einander unbekannt waren, die flämische und rheinische, und die italiänische Schule, theilten, endete in Italien mit Perugin, der, unserer Ansicht nach, mit Fra Bartolomeo den Uebergang von der ältern zur modernen Kunst bildet. Ein Wort über diese beiden Schulen, ihre Aehnlichkeiten und ihre Verschiedenheiten.

Sie gleichen einander um so mehr, je näher sie bei ihrer gemeinsamen Quelle, der griechisch-römischen Kunst, stehn, die ursprünglich von der christlichen Idee modifizirt wurde, und später von derselben Idee, so wie diese in den folgenden Jahrhunderten allgemein aufgefaßt und gefühlt ward, neuerdings noch viel bedeutender modifizirt wurde. Damals bestand eine wahre Einheit der Kunst, d. h., allenthalben reproduzirte sie, kraft einer und derselben zeugenden Ursache, nicht aber der reinen Nachahmung, dem Grunde nach identische Typen, und diese Einheit, wie dieß seyn mußte, äußerte sich in allen Zweigen der Kunst, in der Malerei, der Bildhauerei und der Architektur. Christus, die Jungfrau, die Heiligen bieten überall, welches übrigens auch die Verschiedenheiten in der Ausführung seyn mögen, einen gewissen unveränderlichen Charakter dar, den Charakter den wir näher zu bestimmen versucht haben. Allein man erblickt, im Allgemeinen, in der italiänischen Schule, ein

immer stärkeres Streben nach der idealen Schönheit der Form, während die flämische Schule, im Gegentheil, eine zunehmende Tendenz bloß die Natur, so wie der Künstler sie vor Augen hatte, darzustellen, verräth. Wir werden später noch einmal auf diesen Hauptgegensatz, der sich verewigte, und sogar nach der Renaissance fühlbarer wurde, zurückkommen. Die flämische Kunst zeichnet sich außerdem durch ein lebhafteres, schärferes, helleres Colorit aus, das auf einen direkten Einfluß aus dem Orient deutet. Vielleicht ist's auch dieser vorherrschende Geschmack für das Colorit, der mächtig dazu beitrug das Gefühl der Form und ihrer idealen Schönheit abzustumpfen; denn letztere, weil sie bloß von dem Geiste erfaßt werden kann, muß über der Sinnlichkeit gesucht werden, während die Farbe unmittelbar in dem Gebiet der Sinnesorgane liegt.

Wir sind gezwungen, eine Menge von Nuancen und sekundären Thatsachen, aus denen die so komplizirte Geschichte der Malerei besteht, bei Seite zu lassen, um uns bloß an die Hauptthatsachen zu halten, die sich unmittelbar an die allgemeinen Ursachen, welche deren Entwickelung vorgewaltet haben, knüpfen. In diesem flüchtigen Ueberblick wollen wir sie nur von ihrer philosophischen Seite betrachten, und von den unzähligen Varietäten, die entweder aus gewissen Nebenumständen und Zufällen, oder aus der Vermischung verschiedener Prinzipien entspringen, abstrahiren. So weichen die Schulen des mittlern und nördlichen Deutschlands von der flämischen Schule höchst deutlich ab. So erkennt man in Giotto, umgeben von den Trümmern der alten Kunst, eine Nachahmung der griechischen Formen, einen Geschmack im Zeichnen, der die Veränderungen, die bald nachher zu Tage erschienen, verkündete und vorbereitete. Giotto gehört jedoch noch dem Mittelalter an, und setzt

dasselbe fort, in dem Hauptcharakter seiner Werke. Wir setzen ein für allemal auseinander, welches die Grenzen sind, innerhalb deren wir stehn bleiben wollen, welches der einzige Zweck dieses Kapitels ist, damit man nicht mehr darin suche.

Als, nach neuem Erwachen des Geschmacks für das Antike, das wieder zum Gegenstand einer schwärmerischen Bewunderung geworden war, und bei dem Abnehmen des christlichen Geistes, unter der Form wenigstens, wie er bisher regiert hatte, unter dem Einfluß dieser beiden Ursachen in der Architektur und der Bildhauerei die große Umwälzung geschah, von der wir weiter oben gesprochen, da empfand auch die Malerei die Folgen derselben, und that, auf der neuen Bahn, worauf die allgemeine Gährung der Kunst und der ganzen Gesellschaft damaliger Zeit sie gebracht hatte, in verschiedener Hinsicht unermeßliche Schritte, welche den Zeitgenossen sonderbar auffallen mußten, eben so wie wir selber darüber erstaunen.

Die Zeiten machen die Menschen, und nachher reagiren die Menschen auf ihre Zeit. Es gibt Jahrhunderte wo die Menschheit, durch eine innere Thätigkeit, durch den unwiderstehlichen Antrieb der geheimen Kräfte, die sie in ihrem Schooße birgt, sich über sich selst zu erheben scheint, wo man meinen sollte, sie gehe, auf ihrer ewigen Pilgerschaft zu Gott, durchdrungen von einem neuen Lebenserguß, aus einer Welt in eine andere. Etwas Aehnliches geschah zu Ende des fünfzehnten und im Anfang des sechzehnten Jahrhunderts, eine Epoche, reich an großen Dingen aller Art, eine Zeit der Umwandlung, einer Umwandlung aber, die eine noch größere verkündete, diejenige die vor unsern Augen von Statten geht.

Einige jener Männer, welche von Zeit zu Zeit die Natur mit einer Art Souveränität bekleidet, Brunelleschi und Michel-An-

gelo, Leonardo da Vinci und Raphael Sanzio, übten auf die Kunst, in dieser Periode ihrer Entwicklung, einen Haupteinfluß aus. Der Impuls kam von weiter her, aber sie beschleunigten denselben, und trugen mehr als alle andre dazu bei, die Richtung desselben zu bestimmen. Der menschliche Geist neigte sich damals in allen Dingen zum Alterthum zurück, das aus dem Staube der Jahrhunderte hervortrat, und von dem doppelten Blendwerke einer Schönheit, deren Typus seit langer Zeit verloren war, und dem der Neuheit umgeben, wieder ans Tageslicht erschien. Auch darf man nicht verschweigen, daß nach dem Mittelalter, das von einem poetischen, aber rigoristisch der Vernunft aufgedrungenen Glauben war genährt worden, der Gedanke, dieses Zwanges müde, eine andere Sphäre suchte, wo er sich ausdehnen, seine Kräfte entfalten, einigermaaßen im Gefühle seiner Freiheit sich entfalten mochte, außer den Schranken, innerhalb deren die strengen Regeln und der absolute Dogmatismus der Kirche ihn bis dahin eingeschlossen hatten; und andrerseits senkte die menschliche Natur, welche der christliche Spiritualismus zu bedeutender Höhe erhoben hatte, von der, um sich darauf zu erhalten, nöthigen Anstrengung ermüdet, ihre Blicke gegen die Erde herab und reagirte gegen den strengen Ascetismus, der, unwillig der körperlichen Bande, sich vollständig von den Sinnen zu befreien strebte. Diese traten wieder ein in den Besitz ihrer Herrschaft, und der Mensch, niedersteigend von den durchsichtigen, ätherischen Regionen der reinen Beschauung, kehrte durch die Wissenschaft, die Kunst, durch alle seiner Thätigkeit geöffneten Bahnen, in die reelle Welt, in die niedere und doch auch göttliche Welt der Erscheinungen zurück.

Dieß war eine Umwälzung, aber eine Umwälzung die ihre progressiven Perioden haben sollte, und deren letztes Ziel, das die

Menschheit noch nicht erreicht hat, der Inbegriff der in den frühern Zeitaltern vollendeten, partiellen und kombinirten Fortschritte seyn wird.

Der allgemeinste Charakter der Umgestaltung welche im fünfzehnten und sechzehnten Jahrhundert in der Kunst vor sich ging, ist eine Art Verschmelzung des griechischen und des christlichen Genie's. Ohne auf die allgemein angenommnen, traditionellen Typen zu verzichten, modifizirte man sie, indem man sich bemühte, die Vollkommenheit der materiellen Form damit zu verbinden. Dieses Suchen nach dem Schönen, nicht mehr bloß in dem Ausdrucke des innerlichen Gefühles und der Idee, sondern auch in der äußern und sinnlichen Form, gab der Kunst eine neue, anfänglich gemischte Richtung, die gleichwohl, durch ein mehr und mehr zunehmendes Neigen, das absolute Uebergewicht des antiken Prinzipes im Kampfe mit dem christlichen Prinzip früher oder später unfehlbar zum Resultat haben sollte; denn, da ihre beiderseitige Tendenz umgekehrt war, so hieß, die eine zu entwickeln streben, von der andern sich entfernen, ihr einen niedrigern Platz anweisen; und die Entwickelung des antiken Prinzips, das zur Zeit der Renaissance in die ausschließlich christliche Kunst eingeführt wurde, charakterisirte, wie gesagt, die Umwälzung welche sie damals erfuhr.

Die Meisterwerke dieser Epoche werden sicherlich immer eine der Glorien der Menschheit bleiben. Aber bei näherer Betrachtung wird man erkennen, daß trotz der unbestreitbaren Fortschritte in gewissen Theilen der Kunst, ihre Hauptschönheit noch aus dem christlichen Elemente stammt; denn der Verfall, der sich bald darauf zeigte, fällt mit der stufenweisen Schwächung dieses Elementes zusammen, nach Maaßgabe wie das griechische Element der reinen Form überwog; und dieß ist selbst in Raphael

sichtbar. Welcher Unterschied, in Rücksicht auf den Ausdruck, zwischen seinen nach dem traditionellen Typus Perugino's aufgefaßten Jungfrauen, und derjenigen, für welche der unsterbliche Künstler, sich bereits zum Materialismus hinneigend der später herrschen sollte, die Fornarina zum Muster nahm!

Der Zweifel und der Sensualismus drangen um diese Zeit von allen Seiten in das Leben. Die religiöse Kunst schöpfte also nicht mehr in dem energischen und kindlichen Glauben der frühern Jahrhunderte jene unmittelbaren Eingebungen, die keine Arbeit des Geistes ersetzt. Das Genie der großen Meister sammelte, so zu sagen, die letzten und prachtvollen Reste jenes Glaubens, der allein zuvor die Kunst beseelte, und man wird gewiß nicht läugnen, daß man das majestätische Gepräge desselben in ihren schönsten Compositionen wiederfindet. Das Nachtmahl von Vinci, die Verklärung, Spasimo, die Communion des heiligen Hieronymus, so viele andere Werke dieser fruchtbaren Epoche liefern glänzende Beweise davon. Aber zu gleicher Zeit erschienen die heidnischen Gegenstände, der Olymp und seine Götter, die mythologischen Allegorien und Symbole. Der minder strenge Pinsel gefiel sich, die heitern oder traurigen, die stillen oder leidenschaftlichen Szenen einer Welt, die sich umgestaltete, die Fantasieen eines freiern Gedankens zu reproduziren. Die Philosophie pflanzte sich, auf dem Vatikan sogar, Angesichts des Glaubens, die Schulen Athens dem Streit über das heilige Sakrament gegenüber. So gerieth man allmählig auf neue Wege; an die Stelle des über der Sphäre der Sinne stehenden christlichen Ideals trat das antike Ideal der Form. Von den Höhen des Spiritualismus stieg man, durch immer noch erhabne Regionen hindurch, einen mit entzückenden Aussichten bemalten Abhang hinab, abwärts gegen die niedern Thäler, wo der Hori=

zont sich verengt und wo die Kunst verloren geht. Alles schien dazu beizutragen, sie auf diesen schlüpfrigen Abhang hinauszustoßen; alles, sogar das sonst so bewundernswürdige Kolorit der Schulen von Neapel und Venedig; denn das Kolorit spricht nur indirekt zum Geiste, und seine Schönheit ist ganz sinnlich. Der Reichthum der Farben zieht, durch Blendung des Auges, das Schauen von dem unter der materiellen Hülle verborgenen Muster ab. Vermöge der gegebenen Bewegung sollte endlich Alles in dieser aufgehn. Man sollte dahin kommen, keine Gattung des idealen Schönen mehr zu begreifen, zu fühlen, sich, inmitten der dichten Atmosphäre der Körper, sterbliche Theorien für die Kunst zu machen, und dieß geschah auch. Das erst herrschende, dann ausschließliche Streben nach der Form, das Eindringen der anatomischen Malerei Michel-Angelo's, bereiteten den brutalen Naturalismus Karavaggio's vor, gegen welchen die Schule der Caraccio's reagirte, und dessen Fortschritte sie nur verspätete, ohne sie zu hemmen.

Nie sah man besser was das Prinzip, nach welchem die Kunst in der einfachen Reproduktion dessen, was die Sinne trifft, bestände, Falsches und die rechte Kunst Zerstörendes enthält. Wenn das Thier eine Kunst hätte, so würde es gerade diese seyn, denn das Thier sieht nichts jenseits der sinnlichen Erscheinung. Der Vorzug des Menschen besteht darin mittelst seines Gedankens bis zu den Essenzen vorzudringen, welche das innere Auge allein entdeckt, und bis zu der Quelle aller Essenzen, dem unendlichen Wesen oder dem absoluten Schönen. Es in den Formen, die eine Emanation und der Abglanz desselben sind, manifestiren, solches ist der Gegenstand der Kunst, solches ihr herrlicher Zweck. Wenn sie denselben vergißt, wenn sie sich von ihm entfernt, so steigt sie vom den Regionen der Intelligenz in die der

reinen Empfindung nieder, und verschwindet bald im Schooße der finstern und todten Materie.

Trotz des italiänischen Einflusses, bewahrte die flämische Schule immer einen besondern Charakter, wovon der Grund vorzüglich in der Verschiedenheit der Raçen und in der frühern Geschichte der beiden Völker gesucht werden muß. Sie hatte etwas zu Spontanes, einen zu originellen Genius, als daß sie aufhören konnte, sie selbst zu seyn. Daher kam es, daß sie, indem sie so der allgemeinen Bewegung folgte, von der die Menschheit außer den Bahnen gerissen wurde, welche sie während des Mittelalters gewàndelt hatte, nicht wie Italien zum Alterthume hinaufstieg; dem christlichen Ideal substituirte sie nicht das griechische Ideal. Von jenem sank sie, ohne Transition, stufenweise zur einfachen Nachahmung der Natur herab, nicht einmal einer erlesenen Natur, sondern der gemeinen Natur, welche der Maler vor Augen hatte. Einige hervorragende Männer, Rubens besonders, trugen gleichwohl die Kunst auf eine Stufe der Erhabenheit, die man wenig überschritten hat. Aber ihre Compositionen zeichnen sich weniger durch das Studium der Form, durch den herrschenden Geschmack des Schönen, wie es die Alten aufgefaßt hatten, als durch mächtige Wirkungen der Farbe, möge mir dieses Wort erlaubt seyn, eine Ueberfülle organischen Lebens aus, welche allerdings das christliche Gefühl beherrscht, jedoch ohne es ganz zu ersticken. Dasselbe bleibt wenigstens wie eine traditionelle und verehrte Erinnerung, während man es in dem Theile der Niederlande, wo der Protestantismus Wurzel faßte, schnell bis auf die letzten Spuren verschwinden sieht.

Hier ist keine erhabene Inspiration, nichts was einem weiten Begriff oder einem festen Glauben entströmt, zu finden:

Wahrheit, aber eine von Poesie und Größe entblößte Wahrheit. Das Unbefangene, das Natürliche, das Verstehn des Lichtes und des Halbdunkels, eine geduldige, feine, delikate und dennoch von Gesuchtheit freie Arbeit, dieß sind die Eigenschaften, welche man an der holländischen Schule besonders loben muß. Dazu läßt sich noch beifügen: ein merkwürdiger, auf Volks- und bürgerliche Sitten ausgehender Beobachtungsgeist, so wie ein unerschöpflicher Eifer in der Reproduktion der mannigfaltigen Scenen des häuslichen Lebens. Dieß ist ohne Zweifel recht gut, nimmt aber in der Kunst nur einen so niedern Platz ein, daß es alle Vergleichung mit demjenigen ausschließt, was das echte Genie der Kunst constituirt und ihren Zustand, in seinen Beziehungen zu dem Zustand der Menschheit und ihrer Entwickelung im Schooße Gottes und der Welt, charakterisirt.

Die ersten der Aufmerksamkeit würdigen Werke, welche die Malerei in Spanien aufzuweisen hat, gehören, dem Charakter der Typen und dem Ausdruck nach, den Zeiten an, welche der Renaissance vorangingen. Dieselben verlängerten Formen, dieselben Stellungen, derselbe Ernst, dieselbe Ruhe, jene Ruhe, die aus der Losreißung von den irdischen Dingen entsteht, aus einer Art Hinüberfluthens des Lebens einer Welt in eine andere Welt. Die eigentlich spanische Schule entwickelte sich später, unter dem Einflusse der flämischen und der italiänischen Kunst, der letztern besonders, modifizirt durch den Nationalgeist und die Nationalsitten. Was Velasquez, Murillo, Zubarran, Ribera, Herrliches hervorgebracht haben, stammt sichtlich aus der gemeinschaftlichen Quelle, wo Raphael, Dominiquino, Andrea del Sarte, Titian, Correggio, ihre Inspirationen schöpften. Nur haben sie nicht in demselben Grade das Gefühl des antiken Schönen und, wie die Flammänder, sieht man sie aus jenen

hohen Regionen der Kunst zur, man möchte fast sagen, brutalen Nachahmung der Natur herabsteigen, deren gewöhnlichste, manchmal sogar deren abstoßendste Typen sie mit Gefallen reproduziren. Dieser seltsame Contrast hat seinen Grund nicht in der bloßen Laune des Künstlers, sondern in dem Zustande des Volkes, in seinem Geiste, seinen Institutionen, den Ideen und besondern Gewohnheiten, welche daraus entspringen.

Die iberische Hartnäckigkeit, der Stolz der gothischen Raçe, der arabische Enthusiasmus, und etwas auch von der afrikanischen Wildheit, dieß ist der spanische Charakter. Nach siebenhundertjährigem Kampfe gegen die Mauren trugen die Sieger auf andere Schauplätze, in Europa und in dem kaum entdeckten Amerika, ihre kriegerische Thätigkeit, die noch durch den abenteuerlichen Geist gespornt wurde, welchen die wundervollen Unternehmungen Vasco's de Gama geweckt hatten. Diese Periode, die glänzendste der Geschichte dieser großen Nation, bereitete die seines Falles vor, dessen untrügliche Symptome Philipp II auf seinem Todbette bereits erblicken konnte. Er war der vorzüglichste Veranlasser desselben, denn er war es, der das von seinem Vater angefangne Werk vollendend, den doppelten religiösen und politischen Despotismus, unter welchem Spanien erlag, unwiederbringlich festgründete. Seitdem sah man es immer tiefer sinken. Der religiöse Despotismus, organisirt durch die Inquisition, hielt die intellektuelle Entwickelung und den Fortschritt der Wissenschaft gänzlich auf. Der politische Despotismus zerstörte, im Schooße der Gesellschaft, alle Bewegung, alles Leben. Da beide der freien Thätigkeit des Menschen, der Evolution der socialen Kräfte, von welchen die Völker vorwärts getrieben werden, ein unbesiegliches Hinderniß entgegensetzten, so schmachtete der Ackerbau, ward die Industrie wie vom Tode betroffen.

Nachdem die Quellen des öffentlichen Reichthums also versiegt waren, nahm die Bevölkerung rasch ab, und was von ihr übrig blieb, verkümmerte in Müßiggang und im Elende. Während diese Wirkungen sich mit dem National-Charakter kombinirten, wurde der Spanier, träge und arm, Bettler, und um mit Stolz betteln zu können, vergöttlichte er die Bettelei. Sie hatte ihre Tempel, welche die Klöster waren, und die Religion, da sie aufgehört ein erlaubter Gegenstand der Uebung für die Intelligenz zu seyn, materialisirte sich, theils in Gewohnheiten, die keinen Einfluß auf die Sitten hatten, theils in den Uebungen eines herben und düstern Asketismus.

Läßt man bei Seite, was unmittelbar von der italienischen Kunst herstammt, so ist die spanische Kunst in dem was sie Eigenthümliches hat, das Produkt dieser verschiedenen Ursachen. Welches auch die Verschiedenheiten seyn mögen, durch die jeder Künstler sonst sich auszeichnet, welches die besondere Natur seines Talentes, die Mannigfaltigkeit der nach einander von ihm adoptirten Verfahrungsweisen seyn mag, alle haben einen gemeinschaftlichen Charakter, alle drücken mehr oder minder lebhaft den Nationalgeist aus. Sie haben, was sie vor Augen hatten, nehmlich ein Volk von Bettlern, nicht bloß vorgestellt, sondern sie haben sich auch in diesem Typus gefallen, sie haben ihn geheiligt unter der Kutte des Mönchs, vergöttert in Christus und seiner Mutter. In welchem andern Lande, wenn man die Jungfrau malen wollte, wie sie gen Himmel fährt, wäre man auf den Einfall gekommen, sie in Lumpen zu kleiden? Ihr Ideal des Schönen ist weder das des Mittelalters, noch das der italienischen Schulen. Ganz in das Mönchschristenthum vertieft, zeichnen sie sich darin aus, die enthusiastische Exaltirung, die hinreißende Gluth der göttlichen Liebe, die Extase der Beschauung, mit bewunderungs-

würdigen Gefühle zu reproduziren. Niemand hat sie hierin übertroffen, noch vielleicht es ihnen gleich gethan. Ferner, betroffen von dem energischen Kampf des Mönches mit sich selbst, von den harten Kämpfen der Buße, und mit einer Art wilden Hitze die materiellen Wirkungen derselben aufgreifend, malen sie uns sterbensmüde, ausgemergelte Körper, Augensterne, die erloschen sind oder ein düsteres Feuer aus ihren tiefen Höhlen versenden, vertrocknete Glieder, Muskeln und Haut von blassem Gelb oder von grünlicher, leichenartiger Färbung. Eine andere Seite, die grausame Seite des National-Charakters, die sich durch die Auto-da-Fe's, diese wahrhaften Menschenopfer, manifestirte, erscheint auch in diesen schauerlichen Gemälden, die mit scheußlicher Treue, die schrecklichsten Einzelnheiten der Pein der Märtyrer vorstellen. Wenn man die spanische Kunst in ihren verschiedenen Zweigen verfolgte, würde man gleichfalls finden, daß sie die Ideen, den Geist, die Sitten des Volkes ausdrückt, bei welchem sie sich entwickelt hat. Ihr Platz, einer der ersten, scheint uns gleichwohl unter demjenigen, welchen Italien für die Hauptwerke seiner großen Meister, als direkterer Erben der hohen Traditionen der vorangegangenen Zeitalter, anzusprechen das Recht hat.

Die Skulptur ist in Frankreich, wie überall, der Malerei vorangegangen, und vielleicht ist es dieser Umstand der Zeit dem erstere dieser Künste ihre Ueberlegenheit über die zweite bei uns verdankt. Die erste hatte etwas Spontaneres, ein freieres und kräftigeres Wachsthum, einen naivern Gang. Als die Malerei, anfänglich aus Italien eingeführt, sich endlich in einer Nationalschule naturalisirt hatte, erschlaffte die der Kunst im fünfzehnten Jahrhundert mitgetheilte große Bewegung, und

schon begann das Sinken. In der Nachzeit einer schweren Arbeit, welche alle Kräfte des Menschen überspannt hatte, entstand die Ruhe wieder, eine Ruhe der Ermüdung und der Schwäche. Unter dem unumschränkten Scepter Ludwig des XIII. und seines Sohnes erloschen der kühne Schwung des Gedankens, die Leidenschaft, der Enthusiasmus. Um den Monarchen bildete sich, unter dem Einflusse conventioneller Ideen, eine Art künstlichen Arrangement's der Dinge, eine materiell regelmäßige Ordnung, der man Größe, aber eine mehr äußere als innere Größe, nicht absprechen kann, und die von ebenfalls äußerlich ernsten Sitten, einer eleganten und edlen Höflichkeit, einem zarten Takte, einem feinen und reinen Geschmacke begleitet war. Die Regel und die Etikette herrschten allmächtig; nichts Plötzliches, nichts Natürliches. Sorgfältig in Schranken gehalten, die zu überschreiten gefährlich gewesen wäre, drehte sich der Geist in einem vorgezeichneten Kreise. Es ist leicht zu begreifen, was inmitten so vielen Zwanges und so vieler Hemmnisse die Kunst seyn konnte. Dieß war in einer conventionellen Gesellschaft eine conventionelle Kunst, ohne Originalität, ohne Tiefe, die sich wenig erhob, wenig erniedrigte, immer anständig und würdig, aber von kalter Würde blieb, immer über sich wachte, wie der Unterthan in Gegenwart seines Herrn, ein Bild, ein Widerschein der Nation und besonders des Hofes. Nicht das Genie war es, was den Künstlern fehlte, sondern ein Mittelpunkt, worin dieses Genie sich frei entwickeln konnte. Drei Männer in der That haben sich, in verschiedenen Sphären, zum ersten Range in der französischen Schule aufgeschwungen, und alle drei haben sich von diesem Einflusse der Gesellschaft befreit. Le Poussin lebte und malte zu Rom, inmitten der ewigen Muster der Kunst. Lesueur schöpfte seine Inspirationen in der Stille der Klöster, und Claude

Lorrain in der Natur. Nicht minder wahr als die holländischen und flämischen Maler, ist er ihnen durch die Wärme, die Größe, die Grazie, kurz durch die ideale Schönheit überlegen. Lesueur fand in sich selbst, in seiner melancholischen Träumerei und seinem kindlichen Glauben, die religiösen Typen des Mittelalters, leise modifizirt durch das Studium der Antiken. In einer Zeit, wo schon der Glaube wankte, wo der Zweifel im Grunde der Geister sproßte, wurde Le Poussin, in der Nachfolge Raphaels sogar, zur philosophischen Malerei wie hingerissen. Bewunderungswürdig in der Zeichnung, im Ausdrucke, in der Composition, ein verständiger Kolorist, mit dem Gefühle der Natur und der Menschheit begabt, mit einem Worte, in allen Theilen der Kunst überlegen, fehlte ihm nichts, als was seinem Jahrhunderte fehlte, jene lebhafte Sehnsucht nach einer unsichtbaren Welt, jene Art, den Sinnen fremden, innern Lebens, das dem christlichen mystischen Elemente entspricht.

Nach Ludwig dem Vierzehnten bewerkstelligte sich, im Schooße einer Gesellschaft, welche der Materialismus der Ideen und der Sitten auflöste, eine so rasche und so vollständige Entartung der Kunst, daß man, ohne dieselbe zu entweihen, diesen Namen auf die Produktionen dieser Schandepoche nicht einmal anwenden kann. Später erschien eine neue Schule, die, da sie in keinen Begriffen, in keinen socialen Ueberzeugungen wurzelte, sich einzig durch eine Rückkehr zum antiken Schönen in seinen Beziehungen auf die reine Form charakterisirte. Von der Bildhauerei abstammend, an die sie allzu direkt erinnerte, das Gepräge einer gewissen akademischen Trockenheit tragend, von jener Magie des Lichtes und der Farbe entblößt, welche auch in eine ideale Sphäre versetzt, war sie, trotz des unbestreitbaren Fortschrittes, den sie kund that, eine Kunst einfacher Nachah-

mung, demnach von wenig Macht, und eines eigenthümlichen Lebens beraubt. Indem sie einige der zeitgenössischen Scenen wiedergab, und sich so der außerordentlichen Bewegung beigesellte, durch welche die Welt fortgerissen wurde, öffnete sie sich eine Bahn, die sie mit Ruhm hätte durchlaufen können. Da aber den von der Ebbe und Fluth der Ereignisse hin und hergeworfenen Künstlern der tiefe Sinn ihrer Epoche entgangen war, so konnten sie sich weder über die zufällige Thatsache, noch über die wandelbare Meinung erheben. Sodann, verloren in jener Art von nächtlichem Chaos, leer an Ideen und an Glauben, entweder der unruhigen Aufsuchung eines unbekannten Wahren und Schönen, oder der Muthlosigkeit dahingegeben, welche die Frucht vergeblichen Forschens ist, überließen sich einige den Fantasieen einer zweck- und regellosen Einbildungskraft, andere einem blinden, unordentlichen, brutalen Ungestüm, dergestalt daß man an den festen und systematischen Willen den endlichen Triumph der Materie über den Geist zu feiern, glauben konnte. Die Leiden dieses, seine Angst mitten unter dem Elende der Gegenwart und den Dunkelheiten der Zukunft, diese von einigen allein stehenden Männern lebhaft gefühlte zu Boden schmetternde Angst hat über ihre Produktionen die einzige große Poesie verbreitet, zu welcher die Malerei in unsern Tagen sich erhoben hat: und die Abfahrt der Fischer, dieses so einfache Süjet, worin der Künstler, inspirirt durch einen unerklärlichen, verhüllten Schmerz, welcher derjenige der ganzen Menschheit zu seyn scheint, ein Geheimniß von unermeßlicher Traurigkeit verborgen hat, scheint uns, in dieser Beziehung, das erhabenste von allen, das Hauptwerk dieses Jahrhunderts zu seyn.

Des fruchtlosen Materialismus, welcher die Kunst mit völligem Erlöschen bedrohte, müde, hat Deutschland sie zu regeneriren

versucht, indem es zum Mittelalter zurückging. Aber wo den heißen und kindlichen Glauben jener alten Zeiten, das poetische und mystische Leben finden, das die christlichen Nationen in der Fülle ihres jungen Wachsthumes durchdrang? Da die innerlichen Quellen der Inspiration verschlossen waren, so konnte man nur die zu einer andern Epoche aufgefaßten Typen, und die jetzt von den Völkern nicht mehr begriffen, nicht mehr gefühlt werden, mehr oder minder glücklich reproduziren; man hat für das christliche Ideal des Schönen gethan, was die Künstler der Renaissancen für das antike Schöne gethan hatten. Auch hat diese, sonst schätzbare und durch Männer von reellem Talent verherrlichte Schule kein Prinzip der Dauer. Gezwungen auf die Nachahmung beschränkt, würde sie, auf einem andern Wege, in den Materialismus zurückfallen, gegen den sie zu reagiren sich bemüht hat: denn jede Nachahmung der einfachen Form, alles was nicht direkt aus einem idealen Muster, aus einem innern Gedanken emanirt, der gewissermaaßen anstrebt, sich nach Außen zu manifestiren, ist Materialismus, aus dem Standpunkte der Kunst.

Ihr Leben darf nicht in der Vergangenheit gesucht werden, die nicht wiederaufleben kann, sondern in dem, was im Schooße der Gegenwart keimt und sich entwickelt. Den Künstlern, den wahren Künstlern stehen heute nur zwei Wege offen. Sie können, durch Verschließung ihrer in sich, die Kunst individualisiren, indem sie, so zu sagen, sich selbst ausdrücken. Aber was ist ein Mensch in der Menschheit? Was ist sein Gedanke, sein Gefühl, was sind seine persönlichen Eindrücke? Sich solcherweise isoliren heißt auf große Inspirationen, darauf verzichten, allgemeine und tiefe Sympathien zu wecken, eine universell verstandene Sprache zu reden; dieß heißt sonach beides, sowohl die Kunst von ihrem Zwecke ablenken, sie verengen, oft fälschen, als

auch zugleich sich zu sicherer Vergessenheit verdammen; denn alles was dauert hat eine weitere Grundlage. Sodann können sie hinabsteigend in den innersten Grund der Gesellschaft in und sich selbst das Leben sammeln, das allda zuckt, es in ihren Werken verbreiten, welche es beseelen wird, wie der Geist Gottes das Universum beseelt und erfüllt. Die alte Welt löst sich auf, die alten Doktrinen erlöschen; aber mitten unter einer verwirrten Gährung, einer anscheinenden Unordnung, sieht man neue Lehren auftauchen, eine neue Welt sich organisiren; die Religion der Zukunft wirft ihren ersten Schimmer über das erwartungsvolle Menschengeschlecht und seine künftigen Schicksale hin: der Künstler muß ihr Prophet seyn.

Sechstes Kapitel.

Tanz oder rhythmische Bewegung.

Vom Zustande der tiefsten Wildheit bis zum höchsten Grade der Cultur findet man, bei allen Völkern, nebst einem Anfange der Plastik, den Tanz und den Gesang; und in der Generation der Kunst verbindet der Tanz oder die rhythmische Bewegung, welche die Ordnung zumal in Zeit und Raum manifestirt, die Skulptur und die Malerei, der Ausdruck der Ordnung im Raume, mit der Musik, dem direkten, unmittelbaren Ausdrucke der Ordnung in der Zeit. Die Linie, die Form, die Gestalt der Bewegung, knüpfen sich an die Zeichnungskünste; durch das rhythmische Element oder seine Harmonie gehört der Tanz zu den vom Schalle abstammenden Künsten.

In diesem erhabenen und allgemeinen Sinne bietet der Tanz noch eine reelle Verbindung mit der dramatischen Kunst und der Rednerkunst dar, durch die Stellung, die Haltung, die Gebehrde, die gesammte Mimik; und alsdann sogar gesellt sich zu dem auf den Gesichtsinn bezüglichen Elemente das musikalische Element, die Intonation, der Accent, die harmonischen Regeln unterworfene artikulirte Stimme.

Der Mensch bewegt sich vermöge einer seinem Wesen inwoh=

nenden innerlichen, ursprünglichen Kraft, und er bewegt sich zuerst für rein nützliche Zwecke, oder um instinktmäßige Akte zu vollziehen. Bis dahin besteht zwischen ihm und den auch mit eigenwilliger Bewegung begabten niedrigern Wesen kein Unterschied als derjenige, welcher aus der Verschiedenheit der Naturen und der entsprechenden Organismen entspringt. Keine Möglichkeit der Kunst ist für das der Schauung des Wahren, und folglich der Erfassung des Schönen entbehrende Thier vorhanden. Man mag, in seinen Werken, bisweilen eine Symetrie, eine Regelmäßigkeit, eine Schönheit bewundern, ähnlich derjenigen, welche gewisse Produktionen der leblosen Natur darbieten; aber diese Schönheit, die aus Werken hervorglänzt, welche von fatalistischen Gesetzen unwandelbar bestimmt werden, kennt das Thier nicht; es fühlt sie nicht; wir sind es, die sie entdecken, die durch sie zur unsichtbaren, unendlichen, ewigen Quelle des Schönen hinaufsteigen. Mag der Vogel in seinem Fluge, die Gazelle in ihren Spielen, mehr oder minder elegante Curven beschreiben, mehr oder minder Grazie entfalten, es findet sich nichts darin was der Kunst gliche, und die Kunst beginnt auch für den Menschen nur dann, wenn die Intelligenz mit neuen Gefühlen neue Bedürfnisse in ihm erweckt hat.

In der That, sobald der Mensch etwas was jenseits dessen ist, was die Sinne erreichen, aufgefaßt, sobald er die Grenzen ihres engen Gebietes überschritten hat, von einer geheimen Macht, einem mysteriösen Reize in schrankenlose Regionen hingezogen, wo er ohne Unterlaß ein nicht zu bestimmendes schwankes Bild verfolgt, das er dunkel erblickt, wie eine gespensterhafte Gestalt hinter Morgennebeln; von diesem Augenblick an bemüht er sich es in seinen Werken zu reproduziren, es mit einem Körper zu

bekleiden, die Idee, von der er besessen ist, auf alle Weisen und durch alle Mittel auszudrücken. Daher die verschiedenen Künste, die von einander abstammen, wie die Wesen und Ordnungen von Wesen, welche durch sie geäußert werden, und sich ausdehnen, sich mit ihnen erheben, und in ihrer Einheit, ähnlich derjenigen der Schöpfung, gleichsam die große Klaviatur der Universal-Harmonie bilden.

Das ursprüngliche Element des Tanzes ist der Schritt, weil er für den Menschen die natürliche Art der freiwilligen Ortsveränderung ist. Schon in Folge der physischen Gesetze theilt sich jeder Schritt, da er einen neuen Impuls nöthig macht, und von der Ruhe ausgeht, um zur Ruhe zu gelangen, demnach in zwei Perioden, eine zunehmende und eine abnehmende Periode der Handlung, oder in zwei Tempo's, wovon das eine stark, das andere schwach ist: dieß hat er mit dem musikalischen Tone und mit jeder endlichen progressiven Bewegung gemein. Dieses allgemeine und nothwendige Gesetz bildet den Rhythmus, der folglich seine Wurzel in der absoluten Natur der Dinge hat. Wir werden übrigens auf dieses wichtige Gesetz zurückkommen, wenn wir von der Musik, deren vorzüglichste Grundlage es ist, sprechen werden.

Aus der gleichen Dauer der zwei Perioden des Rhythmus entspringt das Gefühl der Symetrie oder der Ordnung, und wenn diese symetrische Ordnung in einer Folge von Bewegungen oder regelmäßig verketteter Töne noch fühlbarer wird, so entsteht aus dem Rhythmus der Takt, und hebt eines der wesentlichen Elemente des Rhythmus hervor, während er zugleich, einem Einheitsgesetze gemäß, die verschiedenen Rhythmen ordnet und combinirt.

Die Schritte, welche in gleichen Zeitabschnitten auf einander

folgen, bilden den rhythmischen und taktmäßigen Marsch. Derselbe ruft gewissermaaßen den musikalischen Ton herbei, der sich damit natürlich verbindet. Es gibt keinen stummen Tanz: und selbst dann, wenn er seines nothwendigen Complements entbehrt, ist es noch der innere Gehörsinn, welcher die Bewegung leitet und regelt, den Rhythmus und den Takt beurtheilt, und deren Gefühl hervorbringt.

Von dem einfachen Marsch an, entwickelt sich der Tanz den Universal-Gesetzen der Kunst, und seinen eigenthümlichen Gesetzen gemäß. Seine Entwickelung theilt sich in zwei Zweige: der eine, bezüglich auf die unbestimmt veränderliche Richtung der rechtlinigen sowohl, als auch der krummen Bewegung, besteht aus allen Combinationen aller harmonischen Linien; der andere begreift die gleichfalls harmonischen Combinationen der verschiedenen Bewegungen des ganzen Körpers, des Rumpfes, der Glieder, des Halses, des Kopfes und des Gesichtspieles.

Dieß sind jedoch nur seine materiellen Elemente. Der Tanz muß, wie alle Künste, reden, er muß ausdrucksvoll seyn, er ist eine spezielle Aeußerungsart. Die Skulptur, die Malerei stellen die äußern Formen dar. Der Tanz stellt nicht die Formen, sondern die Bewegung vor, besonders die spontane Bewegung; und folglich den Instinkt, die Leidenschaft, von welcher sie hervorgerufen wird, den Gedanken, welcher sie leitet. Durch die Evolutionen der Chöre kann er, wenigstens symbolisch, das Drehen der Weltkörper auf ihren Bahnen*, oder die in die Augen fallende Ordnung der Welt ausdrücken. Er äußert auch die lebende Natur, indem er die verschiedenen Arten der Fortbewegung der

* Seit dem höchsten Alterthume stellten sich die Theologen, die Philosophen, die Dichter, die periodischen Bewegungen der Gestirne in dem Raume wie einen himmlischen Tanz vor.

lebenden Wesen nachahmt; er gleitet, hüpft, springt, und nähert sich selbst dem Fluge. Gleichwohl hat er nur eine indirekte, entfernte Beziehung zu der unter dem Menschen stehenden Schöpfung, da der Mensch allein der Gegenstand seiner unmittelbaren Manifestation ist.

Alle Völker haben religiöse Tänze gehabt, die ihrem Kultus, wovon dieselben einen wesentlichen Theil bildeten, ähnlich waren; und dieß ist der Grund warum dieselben auch überall, sey es durch Gesetze, sey es durch Gebräuche, welche Gesetzeskraft hatten, geregelt waren. Sogar einige der Wörter, welche in den alten Sprachen, dem Worte Tanz entsprechen, bezeichnen zugleich eine lebhafte, innere Bewegung, eine Art religiösen Enthusiasmus. Die Tänze der Bayaderen waren ursprünglich, und sind noch heilige Tänze, enge verbunden mit den uralten theologischen und kosmogonischen Ideen Indiens. Sie drücken auf gewisse Weise die innere Natur seiner Dogmen, den Geist seiner Glaubensansichten aus. Bei den Griechen wurde kein religiöses Fest begangen, wo der Tanz nicht eine Rolle gespielt hätte, zuweilen feierlich ernst, auf den rhythmisch gemessenen Marsch beschränkt; zuweilen leidenschaftlich bis zum Wahnsinne, keuchend, mit fliegenden, zerzausten Haaren, berauscht, wie in den Dionysien. Einige Tänze bezogen sich auf die erhabenen Begriffe von der höchsten Ursache, von der intellektuellen und moralischen Ordnung; andere auf das Gefühl der energischen, unbezähmbaren, blinden Kräfte der Natur. Die Strophe und die Gegenstrophe der Chöre in der griechischen Tragödie entsprechen wahrscheinlich gewissen bestimmten Tänzen. Priesterkollegien, die Salier, führten zu Rom Tänze aus, die von, dem Kriegsgotte gewidmeten, Hymnen begleitet waren. Die Bibel schildert uns den Propheten-König, wie er, eine Harfe in der Hand vor der Bundeslade

des Herrn tanzt. Wahrhafte Tänze wurden vor Alters in dem christlichen Kultus eingeführt und haben sich bis heute in einigen Ländern darin erhalten*. Die am Altar vollzogenen Gebräuche sind im Grunde selbst nur symbolische Tänze, so wie die Prozessionen, unter denen es so rührende giebt. Diejenigen, welche auf dem Lande, bei Wiederkehr des Frühlings, statt haben, um auf die Arbeiten des Menschen den Segen dessen herabzurufen, der die Früchte wachsen und reifen läßt, erinnern an die Arvalien der Römer. Was giebt es Poetischeres, Größeres und Sanfteres, als diejenigen, wo Christus, aus seinem Heiligthum hervortretend, mystisch verschleiert daherkommt, im glühenden Strahl der Sonne, welche Fluthen von Leben und Licht ausgießt, um mitten unter Blumen, Laubwerk und Wohlgerüchen, die Liebes- und Freudengesänge, die Huldigungen seiner von ihm befreiten und geretteten Brüder zu empfangen.

Je näher die Menschen der ursprünglichen Natur stehen, desto mehr Hang haben sie, die Ideen, von denen sie vorzugsweise eingenommen, die Gefühle, von denen sie bewegt werden, durch Mittel zu äußern, welche geeignet sind, auf die Sinne Eindruck zu machen; und, eine merkwürdige Erscheinung, in den Epochen der Gesunkenheit und der Sittenverderbniß zeigen sie sich gleichfalls geneigt, die Kunst auf die reine Empfindung zurückzuführen, bis sie endlich, des Geistes, der sie beseelte, beraubt, in der trägen und finstern Materie ihr Grab findet. Der Glaube, die

* „Der Gebrauch, den die alten Völker hatten, den Tanz nie von der Musik zu trennen, erhält sich noch in den religiösen Gesängen der Christen Abyssiniens, wie mir die Priester und der Patriarch dieser Kirche versichert haben; ich hatte oft Gelegenheit sie über diesen Gegenstand zu befragen, bei den häufigen Besuchen, die ich ihnen in dem alten Kairo abstattete, wo sie ein Hospiz haben." Villoteau, *Recherches sur l'analogie de la musique avec les arts qui ont pour objet l'imitation du langage.* T. 1, p. 57.

Sitten der in der Kindheit befindlichen Völker, ihre Leidenschaften, welche sie auch seyn mögen, drücken sich durch rythmisch abgetheilte Bewegungen aus. Sie haben Kriegstänze, Leichentänze, Tänze die alle Scenen des Lebens vorstellen, und in denen sich der Charakter derselben deutlich offenbart. Anders sind die Tänze der Neger unter ihrem glühenden Himmel, anders die der hitzigen oder weichlichen Raçen der wollüstigen Gegenden, der brennenden Himmelsstriche; anders die der rauhen Bewohner der nördlichen Zonen.

In dem Maaße, wie mit dem Voranschreiten der Kultur das Gefühl des Schönen sich entwickelt, entwickelt der Tanz, wie alle Künste, sich ebenfalls. Zuerst instinktmäßig, spontan, von der Natur eingegeben, drücken sich die Symetrie, der Takt, der Rythmus mehr und mehr darin aus; er wächst zumal an Mannigfaltigkeit und an Einheit, er strebt einen idealen Typus oder das Schöne in seinen Beziehungen zur Stellung, zur Haltung, zu den Bewegungen des Menschen zu realisiren; und von dieser rein äußerlichen Schönheit erhebt er sich durch die Gebehrde, durch den Ausdruck der Gesichtszüge bis zu der Schönheit, die der Geist allein schaut, indem er so mit den Künsten, welche die Aeußerung der sinnlichen Formen zum unmittelbaren Gegenstande haben, diejenigen vereinigt, deren direkter Gegenstand ist, die Gefühle, die Leidenschaften und selbst die Ideen zu manifestiren. Und da er noch außerdem, wie wir bereits bemerkt, auf innige Weise mit der Musik, und auch mit der dramatischen und der Rednerkunst verbunden ist, so sieht man, daß keine Kunst eine so große Complizirtheit darbietet, als der Tanz. Er hat gleichwohl seine eigenthümlichen Schranken, jenseits deren er, da er in ein Gebiet übergienge, das nicht mehr das seinige wäre, zum Schaden der echten Kunst zu vermischen streben würde,

was natürlich geschieden ist. Beispiele davon finden sich, in den Jahrhunderten wo der Materialismus herrschte, nicht selten. Die Mimik und die Pantomime, für welche einige alte Völker sich so eingenommen zeigten, waren eine Art von Tanz. Die Griechen nannten denselben Orchesis, die Lateiner Saltatio. In seine billigen Gränzen eingeschlossen, ist dieser ausdrucksvolle Tanz, der noch eines der Elemente des unsrigen bildet, eines der Glieder der herrlichen Kette, aus denen die gesammte Kunst zusammengesetzt ist; aber er kann keines der andern Glieder ersetzen, zwischen denen er eine harmonische Verbindung bewerkstelligt. Man hat dieß gleichwohl versucht, in gewissen Zeiten, wo der wahre Begriff und das zarte Gefühl für Kunst beinahe gänzlich erloschen waren. Zur Zeit des Verfalls des Reiches, beschränkten die durch Sinnesgenuß verschlechterten Römer die dramatische Kunst rein auf die Pantomime, worauf jene völlig ausartete. Im vierten Jahrhundert spielte man die Tragödie nicht mehr, man tanzte sie. So sagte man, um die scenische Vorstellung der Abentheuer der Niobee, jenes rührenden und schrecklichen Drama's, auszudrücken: saltare Nioben.

Der Tanz, im Allgemeinen betrachtet, hat seine Gesetze, welche denjenigen der Skulptur und der Musik ähnlich sind. Durch das Innigste, das er in sich schließt, muß er einer Ordnung von Gedanken und Gefühlen entsprechen, die er nach seiner Weise äußert, während er sich zu gleicher Zeit bemüht, unter äußern Bedingungen, ein ideales Muster der Schönheit zu reproduziren, ohne welches keine Kunst möglich ist. Diese ideale Schönheit besteht aus zwei Elementen; sie sind: die Majestät, die Eleganz, die Grazie, kurz die Harmonie der Linien des Körpers, welche die Bildhauerkunst aufsucht, und die Harmonie der Linien der Bewegung, welche dem musikalischen Rhythmus entspricht. Jeder

Tanz soll, wie der Gesang, von einem Hauptmotiv ausgehen, das, in der Mannigfaltigkeit seiner Entwickelungen immer wieder erscheint, das man immer fühlt, und das dieselben zur Einheit zurück führt. Dasselbe bildet, in einem sehr richtigen Sinne, die Melodie des Tanzes: alles Uebrige muß demselben untergeordnet werden. Die sekundären Bewegungen, die der Chöre, begleiten und vervollständigen es, indem sie sich harmonisch mit ihm verbinden: sie sind, so zu sagen, dessen Akkorde. Die wahre Macht der Kunst ruht vor allem in der Grund-Melodie, und sodann in der Vollkommenheit der Beziehungen, welche dieselbe mit ihrem harmonischen Complemente verbinden. Was nur die Geschmeidigkeit und die Gelenkigkeit der Muskeln hervorhebt, muß mit äußerstem Maaße gespart werden. Die Seiltänzerstücke, die bloßen Zierrathen gefallen einen Augenblick, setzen, wie in der Musik, der überwundnen Schwierigkeit wegen, in Erstaunen; da sie aber der wirklichen Kunst fremd sind, so geschieht es wenigstens sehr selten, daß sie den Eindruck derselben nicht schwächen.

Bemerken wir, in Rücksicht auf den Rhythmus, daß sogar die Thiere ihn fühlen: so tiefe Wurzeln hat er in der Natur. Er beschleunigt, wie man weiß, und unterhält den Lauf des Kameeles, ohne Zweifel indem er die Erzeugkraft der Bewegung stachelt. Er übt auf den Menschen selbst eine analoge Wirkung. Die Trommel, das Horn, die Trompete regeln nicht nur den Gang des Soldaten, sondern sie beleben ihn auch, und vermindern die Empfindung der Müdigkeit. Bereits fast erschöpft von den Arbeiten des Tages, legt der Neger oft einen weiten Weg zurück, um die Nacht in Tänzen hinzubringen, die seine Kräfte wiederherzustellen scheinen. Die Thatsachen dieser Art, im Allgemeinen, die so lebhafte Leidenschaft für den Tanz bei den Völkern von einfachen Sitten, besonders in gewissen Climaten und

bei gewissen Raçen, könnte zu merkwürdigen physiologischen Beobachtungen Anlaß geben. Das überspannte Vergnügen, die Art Berauschung, welche er verschafft, entspringt nicht einzig aus dem Gefühle der Kunst, weil die Kunst manchmal kaum darin zum Vorschein kömmt. Es ist zu vermuthen, daß sich zwischen den Tänzern, besondes von verschiedenem Geschlechte, eine geheime Mittheilung, eine Art magnetischer Strömung bewerkstelligt, die mächtig auf das Nervensystem wirkt. Und was den Einfluß des Rhythmus auf den Gang sowohl des Menschen, als auch einiger Thiere betrifft, deren Organisation, aus diesem Gesichtspunkte aufmerksam untersucht zu werden verdiente, so muß, da ihre vorwärtsschreitende Bewegung ihrer Natur nach wesentlich rhythmisch abgetheilt ist, alles, was in ihnen die Empfindung des Rhythmus hervorruft, auch die Bewegung hervorrufen, welche demselben entspricht, und die Ermüdung im Verhältnisse zur Aufregung vermindern.

Ehe wir den in diesem Kapitel behandelten Gegenstand verlassen, wird es gut seyn, von neuem auf die innige Verbindung der verschiedenen Zweige der Kunst aufmerksam zu machen, die in ihren Aeußerungen mannigfaltig, wie unsere Fähigkeiten wie der Mensch selbst in der Wurzel einig ist. Daraus geht hervor, daß der Gegenstand der Kunst, das heißt das Schöne, auch wesentlich einig, demnach absolut, an sich unendlich ist, obwohl seine Reflexe in der Schöpfung endlich sind wie sie; und daher kömmt es, daß die Kunst, zu welcher Höhe sie sich mag erhoben haben, immer darüber hinausstrebt, getrieben durch eine ewige Bewegung nach Oben, nach ihrem letzten Ziele. Und das Ziel, dem sie zustrebt, ist auch das Prinzip, von dem sie ausgeht; denn sie würde plötzlich aufhören zu bestehen, wenn dieses Ziel aufhörte zu seyn, oder wenn, bei dem Fortbestande desselben, der

Mensch aufhörte, es zu fühlen und zu schauen. Die Kunst also beweist Gott, und die Größe des mit Gott vereinigten und das Bewußtseyn dieser Vereinigung besitzenden Menschen; sie ist der instinktmäßige und natürliche Kultus, welchen das intelligente Geschöpf dem höchsten Wesen weiht, weil es durch dieselbe seinen Begriff von den Dingen und ihrem höchsten Urheber, die Bewunderung, die Liebe ausdrückt, alles was es in sich fühlt bei dem Anblicke des geheimnißvollen Urbildes der unaussprechlichen Schönheit, in deren Anschauung es mit Entzücken verweilt.

Neuntes Buch.

Fortsetzung in der Behandlung desselben Gegenstandes.

Erstes Kapitel.

Musik.

Wir treten in eine neue Sphäre, wo die Kunst sich umgestaltet, um, aus andern Gesichtspunkten das Muster zu reproduziren, dessen schwankes Bild wir mit allen Kräften unseres Wesens zumal erfassen möchten, und das uns, so zu sagen, in Regionen hinzieht, welche unsern verschiedenen Wahrnehmungs- und Empfindungsarten entsprechen. Dieses heiße Sehnen nach der idealen Schönheit, die aus allem, was ist, hervorstrahlt, verschmilzt mit dem uns eingebornen Streben nach dem Prinzip, aus dem die Wesen in ihrer unerschöpflichen Mannigfaltigkeit herfließen, mit der Tendenz nach dem absoluten Wesen, das wir, im Schooße seines Lichtes und seiner Ewigkeit, von ferne, durch das dunkle Medium der zeitlichen Erscheinungen erblicken. Ein unwiderstehlicher Drang treibt uns, uns immer inniger mit ihm zu vereinigen, und die so lebhaften Freuden, die aus der Kunst entquillen, sind nichts als eben das Bewußtseyn dieser innigern Vereinigung, der wonnevolle Genuß, der an die Vollziehung eines natürlichen Gesetzes, des ersten Gesetzes aller Existenz geknüpft ist.

Auf eine Empfindungsart bezüglich, die von derjenigen verschieden ist, mit welcher die Plastik und die Zeichnungskünste in Berührung stehen, nimmt die Musik, die den Uebergang von diesen zu den Künsten des Geistes bildet, in der allgemeinen Philosophie der Kunst, eine besondere und höchst wichtige Stelle ein.

Rufen wir uns vorerst einige bereits gesagte Dinge ins Gedächtniß zurück.

Gott äußert sich in seinen Werken, weil er der Typus der Schöpfung ist. Da nun das Schöne, seiner Wesenheit nach, nur die Aeußerung des Wahren oder des Wesens ist, so folgt, daß die Schöpfung desselben endlicher Ausdruck ist, so wie das Wort, durch welches das absolute Wesen sich, nach allem, was es ist, sich selbst manifestirt, dessen unendlicher Ausdruck ist.

Die Kunst aber ist die Reproduktion des Schönen unter einer äußern, sinnlich faßlichen Form. Das Werk Gottes vereinigt also alle Bedingungen der Kunst, es ist die göttliche Kunst, worin zweierlei betrachtet werden muß: der ewige, unendliche Typus, welcher Gott selbst ist; derselbe Typus in sinnlichen Formen incarnirt, die, indem sie ihn beschränken, ihm einen endlichen Charakter verleihen.

Aus dieser uranfänglichen, wie die Schöpfung selbst fortschreitenden Kunst stammt die menschliche Kunst, welche weiter nichts ist als das Wirken des Menschen, der in seinen Werken den Typus des Schönen incarnirt, so wie er denselben erfaßt. Und da das unendliche Schöne mit dem absoluten Wesen, mit Gott, und das endliche Schöne mit der Welt, wo es sich mit einer sinnlichen Form bekleidet, identisch ist, so steht das Schöne, so wie es der Mensch in seinen Werken reproduziren kann, in nothwendigem Verhältniß mit seinen Begriffen von der Welt und von Gott. Er drückt durch die Kunst diese Begriffe und die

Gefühle, welche denselben entsprechen, aus, das heißt, er drückt in dem Grade, wie er sie kennt, Gott, die Welt und seine Verhältnisse zu beiden aus. Hieraus ersieht man, daß die Kunst von Grund aus einig ist wie Gott, einig wie die Welt, und daß folglich alle Künste enge mit einander verbunden sind, aus einer und derselben Quelle fließen, und sich, welches auch die sekundären Unterschiede seyn mögen, wodurch sie spezifizirt werden, in eine strenge Grundeinheit auflösen.

Die Verschiedenheit, welche sie darbieten, rührt zuerst daher, daß, da Gott sich nicht seiner unendlichen absoluten Einheit nach äußerlich manifestiren kann, jeder Theil seines Werkes ihn nur partiell abspiegelt, und demnach gewissermaaßen in einer Progression, die kein Ende hat, seine unentbehrliche Ergänzung verlangt. Zwischen diesen partiellen Manifestationen besteht jedoch eine Verkettungs-Ordnung, welche dieselben auf eine immer mehr umfassende, oder der göttlichen Einheit immer mehr sich nähernde Einheit zurückführt: daher die allgemeine Harmonie der Wesen, welche die Mannigfaltigkeit in der Einheit voraussetzt; denn die Idee von Harmonie setzt diejenige von wenigstens zwei Gliedern und deren Vereinigung voraus.

Ferner, da das absolute Wesen wesentlich einig ist, so ist die Form, von der es bestimmt wird, gleichfalls einig. Nun aber kann diese nicht einig seyn, wenn das Mittel ihrer Aeußerung nicht auch einig ist; denn das Mittel, wodurch die Form sich äußert, ist weiter nichts als der natürliche Glanz, der natürliche Abstrahl der Form selbst. In seiner größten Allgemeinheit betrachtet, heißt dieses, der unendlichen Form und allen beschränkten Formen, welche aus derselben entspringen, inwohnende, nothwendige Mittel der Aeußerung, Licht.

Da aber die beschränkte, das heißt, unter den Bedingungen

der Ausdehnung existirenden Formen, aus zwei Elementen bestehen, aus der innerlichen Form, welche aus ihnen macht was sie sind, und aus der Schranke, ohne welche sie in dem Raume nicht geäußert werden könnten, so haben sie eben deßhalb zwei Aeußerungsarten, wovon die eine auf die Gestalt oder die Bedingung ihrer äußerlichen Existenz, die andere auf die innige Form sich bezieht.

Die erste dieser beiden Arten ist das Licht in seinen speziellen Beziehungen zu dem Gesichtssinn, welcher, da er unter die materiellen Hüllen nicht durchdringt, nur die gestaltete Ausdehnung wahrnimmt; die zweite ist der Schall, welcher, vom Ohre aufgefaßt, uns offenbart, was dem Auge in den verborgenen Tiefen des Wesens ewig entgeht. Da aber das allgemeine Mittel der Aeußerung ursprünglich einig ist wie die Form selbst, so müssen Licht und Schall ihrer Wesenheit nach identisch seyn, dasselbe unter verschiedenen Bedingungen bestehende, und, je nach seinen Beziehungen zu den zwei verschiedenen Arten der Empfindsamkeit verschieden wahrgenommene, uranfängliche Prinzip seyn; und hat man die Erscheinungen von den sekundären Umständen, wodurch sie komplizirt werden, gesondert, so muß die radikale Identität des Lichtes und des Schalles in ihrem Grundgesetze gleichfalls erscheinen. Es ist aber hier nicht der Ort, diese Frage zu behandeln. In Betreff dessen was unmittelbar auf die Kunst Bezug hat, brauchen wir uns, was auch die physische Natur des Schalles seyn mag, nur allein mit seinen Wirkungen zu beschäftigen.

Wir haben gezeigt, wie der Tanz die auf das Gesicht sich beziehenden Künste, mit denen, die mit dem Gehör-Organ in Berührung stehn, verbindet. Die Bildkunst, die Zeichenkunst haben nur einen Augenblick, erfassen nur einen fixen Ausdruck; der Tanz gesellt

dazu die Bewegung und regelt sie durch den musikalischen Rhythmus. So geht die Kunst in das unmittelbare und reelle Gebiet des Lebens über; sie wird der Mensch selbst, wie er, unter dem Einflusse des Gefühles, das ihn treibt in allem eine gewisse ideale Schönheit aufzusuchen, die höchsten Funktionen seiner Natur verrichtet; und dieser neue Charakter fällt mit dem allgemeinen Mittel der Aeußerung zusammen, das der innern Form, dem geistigen Elemente des Wesens entspricht, dessen unsichtbare Essenz es offenbart. Hieraus läßt sich, unserer Ansicht nach, schließen, daß der Schall nicht bloß eine schwingende Erschütterung der elastischen Mitten ist, sondern daß er eine spezielle Energie, ein Prinzip einbegreift, das durch seine eigenthümliche Wirkungskraft auf das was in uns fühlt und wahrnimmt, einwirkt. Welches Verhältniß von Ursache zu Wirkung kann der Geist wohl zwischen den Ondulationen, den Schwingungen der Luft, des Wassers, oder der Theilchen eines festen Körpers, und den Empfindungen, den Gedanken erfassen, die diesen Schwingungen folgen? Ist nicht wenigstens zu vermuthen, daß sie nur eine physische Art der Transmission, das bloße Vehikel dessen sind, was wahrhaft wirkt, um die Erscheinungen einer ausschließlichen Ordnung von Bedingungen der Ausdehnung hervorzubringen?

Aus dem allgemeinsten Gesichtspunkte betrachtet, war, wie Plato und die epischen und tragischen Dichter ausdrücklich sagen, die Musik im Alterthum der Ausdruck der Ordnung in allen Dingen. Sie umfaßte die gesammte Welt, und war der Inbegriff alles dessen was nach ständigen Gesetzen von Statten geht, was Verhältnisse aneinanderketten die von den Sinnen und dem Geiste erfaßt werden können; die Harmonie der physischen Erscheinungen, der Bewegungen der Gestirne, welche nach re-

gelmäßigen Zahlenverhältnissen geschehen, und von Sphäre zu Sphäre, gleichsam ein unermeßliches himmlisches Konzert bilden; die geheimnißvollen Laute der lebenden und der leblosen Natur, die ungestümen Melodien der Winde und der Wasser, das Rauschen der von der Luft bewegten Blätter, die mannigfaltigen Stimmen der Thiere, worin ihre Instinkte sich malen, der Gesang der Vögel; sodann, auf immer höhern Stufen, die Aeußerungen, deren Mittel die menschliche Stimme ist, von den ersten unartikulirten Tönen an, bis zur wahren Sprache, und, wegen ihrer natürlichen Verbindung mit der Stimme, die Gebehrde, der Tanz, die Palästra sogar; endlich die moralischen Gesetze des Menschen, in ihrer Beziehung zu dem, der Stimme inwohnenden, doppelten Vermögen, die Gefühle und Leidenschaften mit allen ihren Schattirungen auszudrücken, anzuregen, zu besänftigen, und den Gedanken und die reinen Ideen darzustellen.

Aus diesen wesentlichen Eigenschaften der Stimme ergab sich die außerordentliche Wichtigkeit der Musik bei den Alten. Dieselbe war für sie die zur höchsten Potenz erhobene Sprache, wie sie zumal auf die sensitiven und intellektuellen Fähigkeiten wirkt. Und in der That, die Musik, ursprünglich mit der gesprochenen Sprache unzertrennlich verbunden, begriff die Poesie und die Redekunst. Sagen und singen war ehedem dasselbe, sagt Strabo. Die ursprüngliche Form des Vortrags war überall rhythmisch und gemessen, strengen Regeln der Prosodie und der Betonung unterworfen. Die Erfindung der Prosa gehört viel spätern Zeiten an. Man gewöhnte sich sogar nur stufenweise das Maaß des Verses zu brechen. Diese Neuerung fand, bei den Griechen, erst sechs Jahrhunderte vor unserer Zeitrechnung, und drei Jahrhunderte später bei den Römern statt.* In den Urzeiten wur-

* Kadmus vo Milet, der unter Alyattes, König von Lydien, dem Vater des Krösus, lebte,

den die religiösen Doktrinen, die Gesetze, die Vorschriften, die Traditionen, ohne Schrift, mittelst des Gesanges überliefert, welcher dieselben den Menschen ins Gedächtniß prägte, während er zugleich, durch seine physiologische Wirkung auf den Organismus, die Gefühle in ihnen weckte, die sich damit verbinden sollten. Dieser Gesang aber war nur der natürliche Ausdruck der Stimme, auf gewisse, aus der Beobachtung abgeleitete Regeln zurückgeführt. Die verschiedenartige Wirkungen hervorbringenden, verschiedenen Biegungen und Rhythmen wurden, nach ihren unterscheidenden Charakteren, in streng bestimmte Klassen geordnet, welche die Grundlage der Tonarten wurden. Ihre Instrumente sangen nicht, begleiteten auch nicht, nach der eigentlichen Bedeutung des Wortes, sie dienten einzig dazu, die Stimme in dem, der Ordnung von Gefühlen, welche der Sänger, der Dichter, der Redner sogar ausdrücken wollte, entsprechenden Tone zu erhalten.

Wir sehen hier zweierlei: daß die Musik in der Natur des Menschen wurzelt, und daß die Kunst, die uranfänglich an die einfache Uebung seiner Fähigkeiten gebunden und mit denselben verschmolzen, in einem Wort, mit dem angebornen, unwillkührlichen, unüberlegten Instinkt identisch war, sich später allmählig davon unterschied, und, als nothwendige Folge des Fortschrittes,

d. h. im sechsten Jahrhundert vor Christus, ist der erste Historiker, der in Prosa geschrieben, Pherezides und Hekateus ahmten ihm nach, indem sie jedoch, gleich ihm, alle Charaktere der Poesie beibehielten, ausgenommen das Metrum, das sie brachen. Da sich die spätern Schriftsteller fügt Strabo hinzu, nach und nach verschiedene andere Aenderungen erlaubten, so geschah es, daß der Vortrag von jener Höhe auf den Punkt herabsank, wo er heutzutage steht (Strabo Geog., lib. 1. p. 16). Ein gewisser Appius Cöcus war der erste, der, 307 vor Christus, den Gebrauch der Prosa bei den Römern einführte, in einer Rede, die er vor dem Senate hielt, um ihm abzurathen, mit Pyrrhus ein Bündniß zu schließen (Plin. nat. hist. l. VII. Isidor. Hispal. Orig. l. 1, cap. 37). Ebenso setzt man den Ursprung der Prosa in der arabischen Sprache in die Zeit Mahommeds, (Poeseos asiaticæ commentaria, auct. Guillelmo Jones, Lipsiæ, 1777, De asiatica dictione, p, 364).

der sich in der Menschheit bewerkstelligte, ihre eigene Existenz erwarb.

Die ursprüngliche Sprache, aus der Empfindung und dem Gefühl entsprossen, und wie die der Kindheit, aus ausdrucksvollen Lauten ohne wahrhafte Artikulation bestehend, unterschied sich im Grunde nicht von der Musik, die ebenfalls nur eine regelmäßige Verkettung ausdrucksvoller Töne ist. In dem Maaße, wie die Intelligenz sich entwickelte, die Kenntnisse sich mehrten, und der Mensch, als er in die Sphäre der Ideen eingetreten, diese in stätem Fortschritte von ihrer Hülle befreite, um sie an und für sich zu schauen, dieselben verband, sie durch logische Operationen combinirte, da wurde die gesprochene Sprache in musikalischer Hinsicht minder ausdrucksvoll, d. h. daß der Laut, da er durch das, was er der Empfindung und dem Gefühl Entsprechendes hat, die Idee nicht repräsentiren, nicht äußern konnte, nothwendigerweise Modifikationen erlitt, welche seine Wirksamkeit in dieser Beziehung schwächten. Einerseits also durch Vergeistigung, andrerseits durch Vermischung, wodurch sie conventioneller wurden, verloren die Sprachen, in gewissem Maaße, das zur Kunst unentbehrliche sinnliche Element. Sie strebten immer mehr, eher auf den Geist, als auf die Sinne und die Fähigkeiten die denselben entsprechen, zu wirken. Die Prosodie, der Accent, erhielten sich allerdings, waren jedoch minder hervorstechend; sie verloren ihre nahe und innige Verwandtschaft mit dem Gesang, an dessen Stelle das einfache Sprechen trat, worin die näher liegenden Intervalle aufhören für das Ohr faßlich zu seyn. Zwischen dem Sprechen und dem Gesange blieb einzig eine Verwandtschaft, die an beider gemeinschaftlichen Ursprung erinnerte, und die sich fortgehends durch ihre enge Verbindung äußerte, von der Melopee, wo das Sprechen vor-

herrscht, bis zu eben dieser den absoluten Regeln der Intonirung, der Intervalle, des Taktes und des Rhythmus unterworfenen Sprache, wo der Gesang den ersten Rang einnimmt. Aber die fortan geschiedene Musik hatte eine besondere Existenz und besondere Gesetze. Sie überließ der reinen Sprache den direkten Ausdruck der Ideen, und beschränkte sich darauf zu den positiven Fähigkeiten des Menschen, in ihrer Beziehung zum Schall, zu reden: daher ihr Charakter der Universalität. In diesem Zustande aber, welcher derjenige ist, worin wir sie betrachten wollen, kann man sie nicht besser definiren, als wenn man sie eine Sprache ohne Consonanten nennt. Sie geht von der Empfindung aus, um sich zur Idee zu erheben, die sie nur indirekt repräsentirt, nur in schwanker Ferne, hinter den beweglichen Schatten, womit dieselbe umhüllt ist, ahnen läßt. Sie offenbart dieselbe dem Geiste nicht mit der Klarheit, die das Verständniß erzeugt, sondern sie bestimmt einen Zustand, erregt Gemüthsbewegungen, die ihrer geheimnißvoll verschleierten Natur entsprechen. Hier steht der Effekt der Musik, ihre eigenthümlich wirksame Kraft stille. Die artikulirte Sprache dagegen geht von der Idee aus, repräsentirt dieselbe unmittelbar, und steht mit der Empfindung nur in indirekter Beziehung. Die musikalische und die artikulirte Sprache verfahren also auf umgekehrte Weise, und, ob sie gleich aus derselben Wurzel hervorgehen, besteht doch ein beträchtlicher Unterschied zwischen beiden.

Die Wirksamkeit der Musik hat ihren Grund in der Wesenheit des Schalles selbst, der, indem er das Innigste* der Wesen

* Diese dem Schalle inhaftende Eigenschaft, die innere Form der Wesen zu manifestiren, auszudrücken, ist ihm ausschließlich eigen, da die Farben, die sich auf die Schranken beziehn, nur die äußere Form, die Gestalt, theils des ganzen Körpers, theils seiner sichtbaren Bestandtheile, direkt manifestiren. Deßwegen giebt es auch keine Musik der Farben, und kann es keine geben; und

manifestirt, auch auf das Innigste derjenigen wirkt, welche diese Aeußerung wahrnehmen. Deßhalb hängt sie nicht von den einfachen Gesetzen der Zahl ab, wenn man diese auf die Resonanz der schallenden Körper anwenden wollte. Sie ist das Resultat der direkten Einwirkung physischer, physiologischer und moralischer Gesetze auf das innere Prinzip, welches die Natur der Wesen constituirt. Die Musik bietet also drei Stufen oder drei Abtheilungen dar, entsprechend jenen drei Ordnungen von Gesetzen, die selbst wieder den drei Ordnungen unorganischer, organisirter und intelligenter Wesen entsprechen; und diese Gesetze combiniren sich, in dem Maaße wie man sich von einer Stufe zur andern erhebt, auf dieselbe Weise wie die Formen, welche die Natur der Wesen constituiren, selber sich combiniren, je höher diese Wesen in der unbestimmt zunehmenden Reihe der geschaffenen Existenzen stehen.

Die erste Stufe, oder die Musik in ihren Beziehungen zu den nicht organisirten Körpern, hängt von rein physischen Gesetzen ab, deren nothwendiger, natürlicher Ausdruck die Zahl ist; und alle Künste, von denen wir früher gesprochen haben, hängen ebenfalls in ihren, so zu sagen, materiellen Elementen, von physischen Gesetzen oder von den Gesetzen der Zahl ab. Nichts entgeht diesen Gesetzen, da in der Schöpfung nichts ist was nicht begränzt wäre. Im Verhältniß mit der immer wachsenden Vollkommenheit der Wesen den höhern Gesetzen letzterer mehr und mehr untergeordnet, durch dieselben modifizirt, findet man sie überall, manchmal verschleiert, aber rein unzerstörbar und unveränderlich.

Merkwürdig ist daß, so wie die Körper nothwendig unter

als der Pater Castel, in der Meinung, eine solche zu schaffen, sein Augenklavier ersann, ward er von einer durchaus chimärischen Idee getäuscht.

drei Dimensionen existiren, die den drei wesentlichen Principien des Wesens entsprechen*, auch kein Grundton hervorgebracht werden kann, ohne eine gleichzeitige dreifache Resonanz, erste Basis der Akkorde und der Tonleiter, das heißt, des regelmäßigen Systems der musikalischen Töne. In sofern sie meßbar, hat jeder derselben eine bestimmte Anzahl von Schwingungen in einer gegebenen Zeit zum Ausdrucke, und diese mehr oder minder raschen Vibrationen entsprechen, auf einer Klangsaite beobachtet, selbst wieder bestimmten Länge- oder Distanz-Verhältnissen. Aber die schwingende Bewegung erschüttert nicht bloß die sichtbare Masse des schwingenden Körpers, sie erstreckt sich auf jedes seiner Theilchen, und die Form dieser Theilchen, so wie deren Zusammen-Gruppirung, bestimmt die Form der Bewegung oder ihrer Richtungen, wodurch geometrisch-symetrische Figuren erzeugt werden, wie aus den schönen Experimenten Chladni's hervorgeht. In den unorganischen Körpern hat also der Schall eine gewisse Beziehung zu deren innerer Natur und ist eine wahre Manifestation derselben. Kein Körper der durch seine Zusammensetzung oder seine Grundform von einem andern verschieden ist, giebt genau denselben Schall von sich. Daher, was man Klang nennt. Welches auch der schwingende Körper sey, so bestimmt immer die Zahl der isochronen Schwingungen den Platz eines jeden Schalles auf der musikalischen Leiter der stets unveränderlichen Töne. Der Klang, unabhängig von der Zahl der Schwingungen, äußert die Natur des Körpers, dessen spezifischer Ausdruck, dessen Stimme er wahrhaft ist.

Die Musik, auf ihrer zweiten Stufe, ist mit den physiologischen Gesetzen der Wesen verflochten. Aus diesem Grunde sah man von jeher, daß die Tonkünstler in ihren Ansichten über

(1) S. Band I, Buch III, Kap. IV.

das Maaß der Intervalle und über die Art, die Verhältnisse derselben zu bestimmen, getheilt waren, indem die einen* wollten, man solle, um diese Grundlagen der Kunst zu legen, nur das Räsonnement und die reine Berechnung anwenden; während, im Gegentheil, die andern** behaupteten, man müsse sich einzig auf das Urtheil des Ohres berufen. Diese Erörterung hat sich oft erneuert und bis auf unsere Tage hinausgezogen, und, auf streng einander entgegengesetzte Formeln zurückgeführt, wäre sie ewig, denn keine der beiden Meinungen ist zuläßlich, so lang sie ausschließlich ist. Beide sind wahr, beide falsch. Es ist sehr wahr, daß die physischen Gesetze, und folglich die Zahl welche deren Ausdruck ist, bei der Bestimmung der Intervalle und ihrer Verhältnisse ursprünglich eine Rolle spielen, sonst wäre es eine einleuchtende Unmöglichkeit, daß letztere mit den Schwingungen der unorganischen Schallkörper in festem Verhältniß ständen. Es ist falsch, daß sie jener Bestimmung alleinv orwalten, wie d'Alembert selbst anerkennt***, und daher kömmt es, daß diese übrigens auf die stets unvollkommene Erfahrung gegründeten Gesetze nur Approximative-Verhältnisse geben. Es ist sehr wahr, daß das Urtheil des Ohres unentbehrlich ist, um die harmonischen Proportionen eines Tones richtig zu würdigen; es ist falsch, daß diese harmonischen Proportionen den Gesetzen der Zahl ursprünglich nicht unterworfen seyen, obgleich die Zahlen, von denen sie repräsentirt werden, da dieselben nach nothwendig hypothetischen Basen berechnet sind, keinen absoluten Werth haben, vielleicht sogar unter einander keinen gemeinschaftlichen Maaßstab haben.

(*) Die Pythagoräer.

(**) Die Aristoxenier.

(***) Discours préliminaire des *Elémens de musique.*

Der Schall affizirt die mit Empfindung und Instinkt begabten Wesen, auf eine gewisse, ihrer Natur entsprechende Weise. Diese Wesen wirken auf einander durch die Stimme, theilen sich eben so mannigfaltige als tiefe Eindrücke mit, drücken, in einer ihren Fähigkeiten und der Organisation, welche deren passive Bedingung ist, analogen Sprache, ihre Gelüste und ihre Leidenschaften aus, die Liebe, den Haß, das Verlangen, die Furcht, den Zorn, den Schmerz, die Freude, die Sympathie und die Antipathie. Die Vögel haben ihren Gesang: mehrere ahmen den unsern nach. Einige Thiere, Insekten sogar, sagt man, zeigen sich für die Harmonie unserer Instrumente empfänglich. Die Zinke, die Trompete, das Horn, muntern diejenigen, aus denen wir Gefährten und Hülfsgenossen gemacht haben, auf zur Jagd, zum Kampfe. Der Rhythmus besonders übt auf sie, wie wir anderwärts bemerkt haben, einen mächtigen Einfluß. Er treibt sie zu einem anhaltenden, gemessenen Laufe an, und vermindert die darauf folgende Ermüdung. Es ist klar, daß alle diese Wirkungen unmittelbar von, der lebenden Natur entsprechenden, speziellen Ursachen abhängen, deren Gesetze demnach sich nicht durch Zahlen ausdrücken lassen. Kann man denken daß eine Empfindung, die wesentlich untheilbar ist, auf irgend eine Weise von einer numerischen Formel dargestellt werde? Was ist eine Empfindung, wenn nicht eine gewisse Modifikation, ein gewisser Zustand des sich selbst bewußten Grundwesens, der streng einigen Substanz? Die Musik der unorganisirten Körper nimmt also, durch Hinzutreten eines neuen, des physiologischen Elements, ebenfalls einen neuen Charakter an, und, indem sie sich in eine erhabenere Sphäre aufschwingt, stellt sie sich unter die Herrschaft von Gesetzen einer andern Ordnung, der höhern Gesetze dessen, was lebt und fühlt.

Sie erhebt sich noch einmal, um die eigenthümliche Musik des Menschen zu werden, der Ausdruck seiner vollständigen Natur, aus dreifachem Gesichtspunkte, dem physischen, dem physiologischen und dem moralischen betrachtet, und folglich kombiniren sich die drei Ordnungen darin, wie sie sich in dem Menschen selbst kombiniren, und nach derselben Art der Unterordnung.

Es gibt keine Tonkunst ohne erste Basis, Skala oder Tonalität genannt; und unter diesem Worte, das in der wenig bestimmten Sprache der Musik verschiedene Bedeutungen annimmt, verstehen wir hier einzig und allein ein System, das, von einem Grundtone ausgehend, die progressive Generation der abgeleiteten Töne darstellt, nach den physischen oder physiologischen Gesetzen, welche zwischen jenen unveränderliche Verhältnisse oder Intervalle bestimmen. Gibt es ein solches System im allgemeinem und mathematisch strengem Sinne? Von dem Gesichtspunkte des philosophischen Gedankens aus, hat man Ursache dieß zu glauben, da die Einheit der Schöpfung die Einheit ihrer Gesetze und ihrer verschiedenen Aeußerungen mit einschließt. Aber diese Gesetze modifiziren sich, in Rücksicht auf uns, die wir ein geringer Theil dieses großen Ganzen sind, nach unsern besondern Beziehungen zur Gesammtheit der Dinge, welche wir weder vollkommen fühlen noch schauen. Da also in Bezug auf uns jedes Tonsystem nothwendig partiell, unvollständig ist, so kann keines jene Art von Genauigkeit darbieten, welche der absoluten und universellen Wahrheit entspricht. Jedes hat seine Mißstände, so gut wie seine Vortheile. Man begreift also, warum die Bestimmung der Grundtonalität bei den verschiedenen Völkern gewechselt hat, und noch heut zu Tage wechselt. Das musikalische System der Griechen, denen hierin später die Araber und andere Orientalen nachahmten,

bestand ursprünglich aus vier auf einander folgenden Tönen; dieselben waren unter sich verbunden nach einer gewissen Ordnung von Intervallen, die nach ihrer Theorie, welche Viertelstöne zuließ, bestimmt wurden. Unser System verwirft diese. Statt des Tetrakordes der Griechen hat es eine Reihe von sieben Tönen * zur Basis, welche das bilden, was man diatonische Skala oder Tonleiter genannt hat **. Wiewohl diesem verhältnißmäßig modernen System höchst bedeutende Unvollkommenheiten anhangen, die wir gewohnheithalber nicht bemerken, so läßt doch

* Die siebente Note hat erst spät den Namen erhalten, welchen sie heute führt. In der gregorianischen Bezeichnung war ihr ein Buchstabe angewiesen und Gui von Arezzo, der sich auf das förmlichste für das System der Oktaven ausspricht, dachte gewiß nie daran, sie von der diatonischen Skala zu streichen. Da er sich aber, um Kinder zu üben, der Melodie der Hymne Ut queant laxis, bediente, wo die Intonirung je um einen Ton auf der ersten Sylbe eines jeden Verses steigt, gewöhnte man sich daran, die Noten der Skala durch ut, re, mi u. s. w. zu bezeichnen, dergestalt, daß die siebente, welche in dieser harmonischen Entwickelung der Hymne fehlte, auch keinen eignen Namen hatte, obgleich sie der Leiter angehörte und man ein anderes Mittel, sie zu bezeichnen, gefunden hatte. Daher kam es, daß irgend ein Nachfolger oder Commentator Gui's von Arezzo, indem er sich, aus Respekt vor den sechs Sylben, an die Noten hielt, welche von denselben ihre Namen entlehnten, das abgeschmackte System des Hexakordes ersann, so verwickelt wegen der Menge von Muanzen, welche denselben begleiten. Der Hexakord ist nie etwas anderes gewesen, als eine lächerliche Anomalie; er hatte auf die Kunst, die er in tiefe Barbarei versenkt hätte, keinen dauernden Einfluß, und deßhalb hielten wir für unnöthig, im Texte davon zu reden.

** Obgleich unsere Tonleiter nur sieben Töne verschiedener Natur einbegreift, so verlangt der siebente unwiderstehlich einen Complementarton, welcher die Oktav des Grundtones ist. So lange dieser nicht vernommen worden, bleibt das Ohr gleichsam in Erwartung, sogar in einem Zustande der Unbehaglichkeit, weil sich kein Ruhepunkt darbietet. Dieß kommt daher weil, bei der Entwickelung dieser natürlichen Reihenfolge der abgeleiteten Töne, so lange der Grundton nicht wieder erscheint, das Ohr ungewiß ist ob die Progression ihr Ziel erreicht habe, oder ob die Fruchtbarkeit, so zu sagen, des zeugenden Tones erschöpft sey. Die Töne, die letzterer gewissermaaßen im gebundenen Zustande in sich faßte und die er allmählig nach außen hervorgebracht, vereinigen sich wieder in ihm wie die Farben des Prisma in dem weißen Lichte, worin sie ebenfalls im gebundenem Zustande enthalten sind. Die Mannigfaltigkeit löst sich in der ersten und letzten Einheit auf. Von diesem Gesichtspunkte aus betrachtet würde die Tonleiter, statt sieben, acht Töne haben; sie bestünde alsdann aus zwei gleichen Tetrakorden, was, in gewisser Hinsicht, unsere Tonalität derjenigen der Griechen nähern würde.

bis jetzt nichts vermuthen, daß später dasselbe durch ein neues ersetzt werden dürfte, welches im Uebrigen, wie es auch ausfallen möchte, ebenfalls wieder seine besondern Mißstände hätte.

Ist die Tonalität einmal festgestellt, so umfaßt die Tonkunst vier verschiedene Dinge: den Rhythmus, den Takt, die Bewegung und den Ausdruck.

Der Rhythmus entspringt aus den Urgesetzen der Bewegung; denn jede bestimmte Bewegung kann, da sie durch eine gleichfalls bestimmte Kraft veranlaßt wird, in ihrer unbestimmten Fortdauer nur als das Resultat einer Reihe von Einwirkungen, wovon jede mit der unveränderlichen Intensität der Kraft, wodurch die Bewegung erzeugt wird, im Verhältniß steht, und folglich in durchaus gleichen Zeiträumen erneut werden muß, gedacht werden. Jede unbestimmt fortdauernde bestimmte Bewegung setzt demnach drei nothwendige Bedingungen voraus: eine wirkliche Periodizität; die Zerlegung der Gesammtbewegung, in ihren Verhältnissen zur fixen Einheit der Kraft, von der sie erzeugt wird, in eine Reihe von partiellen Bewegungen, die während gleicher Dauer vollbracht werden, und selbst in Aliquot-Theile dieser Dauer und der erzeugenden Kraft sich zerlegen lassen; endlich zwei Tempo's, ein schwächeres und ein stärkeres, in jeder dieser partiellen Bewegungen, die, weil sie anfangen und aufhören, eine Periode des Zunehmens und eine Periode des Abnehmens haben. Diese drei Bedingungen aber der Periodizität, der Zerlegung der Bewegung in Theile, die ihrer Grundeinheit entsprechen, und selber sich in Aliquot-Theile dieser Einheit zerlegen lassen; die zwei Tempo's, wovon das eine schwächer, das andere stärker, in jedem dieser Theile; diese drei Bedingungen, sagen wir, bilden die Wesenheit des Rhythmus. Alle Bewegungen in der Natur, und vorzüglich die Be-

wegungen der Gestirne in ihren so regelmäßigen Kreisbahnen, sind, wie die Alten dieß geglaubt, wahrhaft rhythmisch. In Folge der engen Grenzen aber unserer Fähigkeiten im gegenwärtigen Leben, entgehn diese so wunderbaren Rhythmen, welche aus der Schöpfung gleichsam eine unermeßliche Harmonie machen *, den Werkzeugen unserer Wahrnehmung, wenn auch der Geist die Existenz derselben begreifen kann. Ein anderer Grund davon ist noch daß, wenigstens in Bezug auf uns, der Rhythmus den Schall voraussetzt, weil jener nur mittelst des Schalls wahrgenommen und beurtheilt werden kann.

In seinen Beziehungen zur Tonkunst betrachtet, ist der Schall zusammengesetzt; es muß darin zweierlei unterschieden werden: der Klang, der die innere und ständige Form, deren Wiederhall er ist, ausdrückt; und der Rhythmus, welcher nicht diese, sondern die Form der Bewegung äußert. Daher kommt, daß der Klang wesentlich nur einen Ton voraussetzt, welcher der wesentlich einigen innern Form entspricht, während im Gegentheil der Rhythmus mehrere auf einander folgende Töne einbegreift, da die Form der Gesammtbewegung nur durch eine Reihe von partiellen Bewegungen, die nach einem festen Gesetze, welches durch sie sinnlich geäußert wird, mit einander verbunden sind, bestimmt wird.

Es kann der Rhythmus auf zweierlei Art entspringen, je nachdem er aus einer numerischen Progression gerader oder ungerader Zahlen hervorgeht; daher der gezweite und der gedritte Rhythmus. Diese beiden Arten von Rhythmen umfassen alle möglichen Rhythmen. Sie lösen sich nie in einander auf,

* Bekanntlich gelangte Kepler zur Entdeckung der Gesetze, die seinen Namen tragen, durch Schlüsse in der Ideenordnung, die wir hier andeuten.

können sich aber vermischen und auf mannigfaltige Weise kombiniren, nach Gefallen des Künstlers, je nach der Beschaffenheit der Eindrücke, die er hervorbringen will. Hier erkennt man eines der Bande, mittelst welchen die Poesie mit der Musik verbunden ist; denn die Harmonie des Verses, dessen Wohlklang, hängt von einem Rhythmus ab, der im Grunde vom musikalischen Rhythmus nicht verschieden ist. Selbst die einfach gesprochene Sprache, hauptsächlich wenn sie leidenschaftlich wird, zeigt davon deutliche Spuren.

Da, in der Welt, die Bewegung die Aeußerung des Lebens ist, so drückt der Rhythmus oder die Form der Bewegung die Modifikationen der lebenden Wesen, deren innern Zustand aus, so wie dieser sich aus dem Zusammenhang der Ursachen, welche auf sie einwirken und gegen die sie wieder rückwirken, ergibt. Da er in natürlicher Verbindung mit gewissen physiologischen Bedingungen steht, so strebt er seinerseits auch diese Bedingungen in denjenigen, deren Organe er affizirt, zu verwirklichen, und folglich ihre Empfindsamkeit je nach seinen speziellen Charakter zu modifiziren. Unter allen Gefühlen wofür der Mensch empfänglich ist, findet sich auch nicht eines das nicht seinem besondern Rhythmus hätte, und der Rhythmus allein schon fängt an dieselben in uns zu erwecken. Dem Rhythmus verdankt großen Theils die Musik ihre Macht. Wollte man sie des Rhythmus berauben, so würde sie aufhören zu seyn; sie würde alsdann einer Sprache gleichen, deren Wörter aufeinanderfolgten ohne von einem Gesetze aneinandergekettet, mit einander verbunden zu seyn und zur Einheit zurückgeführt zu werden, und sofort durchaus keinen Sinn hätten.

Der Takt bezeichnet die Verhältnisse des Rhythmus zur Zeit. Dieser faßt also jenen wesentlich mit in seinem Begriff ein, jedoch

nicht nach der absoluten Strenge der Regel welcher unser Tonsystem den Takt unterwirft, eine Regel die erst spät und allmählig eingeführt wurde. Die religiöse Musik, aus welcher die unsrige hervorgegangen ist, wiewohl gewisserweise taktmäßig, kannte diese Regel nicht; wir werden in der Folge erklären warum. Der Takt hat zweierlei Funktionen, er äußert ein besonderes Element des Rhythmus, die Periodizität, und durch seine symetrische Form trägt er dazu bei, eine der Bedingungen des Schönen zu realisiren, indem er das Gefühl von Ordnung unter einer Gesammtheit von Tönen hervorbringt, so wie die Baukunst dieses Gefühl unter einer Gesammtheit von Ebenen und Linien erzeugt.

Die Natur der Effekte die durch den Rhythmus bestimmt werden, hängt auch in hohem Grade von der verschiedenen Schnelle der Bewegung ab. Derselbe Gesang mit demselben Rhythmus, je nachdem er in rascher oder langsamer Bewegung ausgeführt wird, nimmt einen andern Charakter an, und zwar in dem Maaße, manchmal, daß er beinahe unkenntlich wird. Dieß hat seinen Grund in den allgemeinen Gesetzen der Schöpfung. Die Bewegung in der Welt, je nach ihrer Schnelle oder ihrer Intensität, entspricht verschiedenen Ordnungen von allgemeinen Erscheinungen, so wie sie, bei den mit Empfindsamkeit und Instinkt begabten Wesen verschiedenen Ordnungen von Empfindungen und spontanen Akten und beim Menschen gewissen Ordnungen gleichfalls verschiedener Gefühle entspricht. Der Rhythmus des Pulses ist nicht derselbe in Freude und in Traurigkeit, beim Jähzorne und beim ruhigen, zarten Mitleid.

Die drei Elemente von denen wir so eben gesprochen, der Rhythmus nebst dem Takt und der Bewegung die daraus entspringen, tragen also alle zum Ausdruck bei, sind gleichsam die

physischen und physiologischen Grundlagen desselben, ohne jedoch der Ausdruck selbst zu seyn, wie wir dieß zu erklären versuchen wollen.

Der Zweck der Musik, die hierin nothwendig allen andern Künsten ähnlich ist, da sie wie diese nur ein Bruchstück der vollständigen, und, weil sie der göttlichen Einheit und der Einheit des göttlichen Werkes entspricht, wesentlich einigen Kunst ist, der Zweck der Musik ist das unendlich Schöne, und was sie repräsentirt, was sie zu reproduziren trachtet, ist folglich nicht das was ist so wie es ist, sondern der ewige Typus, das ideale Muster der Dinge, das gleichsam hinter diesen verborgen ist. Denn es giebt nach Rousseau's Gedanken, der in diesem Sinne eine wundervolle Wahrheit ausdrückt, „außer dem einzigen durch sich selbst bestehenden Wesen nichts Schönes als das was nicht ist."

Die Musik also ahmt nicht nach, sie schafft; sie trägt dazu bei die immaterielle Welt zu verwirklichen worin der Geist sich endlos ausdehnt. Auch durch sie folglich drückt der Mensch seine, wie er selbst fortschreitenden, Begriffe von Gott und der Welt aus; er drückt sich selbst aus, in seinen Beziehungen zur höchsten Ursache, seinen Verhältnissen zu seines Gleichen und der Natur, indem er nicht die Idee, sondern das mit der Idee verknüpfte Gefühl äußert. Der Ausdruck also entspringt vor allen Dingen unmittelbar aus den moralischen Gesetzen, aus den Gesetzen der Intelligenz und der Liebe; denn die Idee, das ist die Intelligenz, und das Gefühl dazu noch die Liebe. Jeder Gesang muß demnach ausdrucksvoll seyn, muß reden, erschüttern, sonst ist er bloß ein eitles Zusammentreffen todter Töne, eine leblose Masse, eine Art luftigen Leichnams, den das innere Gehörorgan instinktmäßig zurückweist. Damit aber der Ausdruck möglich werde,

muß der Ton seinem innigsten Wesen nach mit den Gefühlen, die er äußert und hervorruft, wesentlich verwandt seyn, mit denselben in aktiver und folglich von einem besondern, ihm inwohnenden Vermögen abhängiger Verbindung stehn. Dieses Vermögen aber ist von dem Rhythmus, der Bewegung, dem Takt verschieden, wiewohl es mit allen dreien in enger Berührung steht. Dieß nöthigt uns aber verschiedene Ordnungen von Tönen zu denken, entsprechend den verschiedenen Ordnungen von Gefühlen, und in jeder dieser Ordnung zahllose Verschiedenheiten oder Nüancen, ob diese nun aus einer unbestimmten Anzahl von einfachen Tönen, wie dieß in der Natur der Fall ist, oder aus der Combination mehrerer einfacher Töne, nach der Verfahrungsweise der Kunst, die nur Töne, welche durch wahrnehmbare Intervalle getrennt sind, zulassen darf, hervorgehn. Man möge diese beiden letzten Punkte ja nicht vergessen; wir werden bald darauf zurückkommen.

Wenn aber der Schall ein Ausdrucksvermögen in sich faßt, so muß dieses Vermögen angewandt, von dem Künstler, in dessen Hand es nur ein Werkzeug ist, in Ausübung gebracht werden. Der Künstler muß also eine andere Fähigkeit besitzen, nehmlich die, das Gefühl sich anzueignen das er ausdrücken und mittheilen will. Geschieht dieß, so geht er aus sich in sein Werk über, und zwar unter der Form womit seine besondere Art zu empfinden ihn bekleidet, dergestalt daß, indem er diese ausdrückt, er sich selber ausgedrückt hat. Neben dem allgemeinen Charakter seines Werkes, hat er seinen eigenen Charakter eingeprägt, hat sich gleichsam individuell darin verkörpert. Was aber vom Componisten, dem wirklichen Schöpfer, wahr ist, ist nicht minder wahr von demjenigen welcher bloß des Letztern Werk ausführt. Auch der Sänger muß in sich selbst das Gefühl finden das der

Gesang ausdrücken soll, und dieses Gefühl wird er um so treuer, um so energischer wiedergeben, je energischer und wahrer seine innern Eindrücke sind; immer jedoch wird sich etwas von seiner eigenen Art zu empfinden darein mischen. Daher finden wir in der Composition, sowohl wie in der Ausführung, etwas was wir den Accent nennen möchten. Der Accent ist dem Künstler eigen; er ist der Wiederhall seiner innern Natur, und bindet, wenn er sich zu dem, dem Tone inhaftenden, wesentlichen Vermögen gesellt, in der Kunst den Ausdruck, der aus zwei mit einander verbundenen und von einander unterschiedenen Elementen zusammengesetzt ist.

Wir haben gesagt der Mensch drücke, mittelst des Schalles, wenn dieser den Gesetzen der Tonkunst unterworfen, seine Begriffe von Gott und der Welt und sich selbst in seinen Beziehungen, sowohl zu seines Gleichen, als auch zur Natur, aus: eine unermeßliche Sphäre die alles umfaßt was ist und seyn kann, die geistige Welt der Essenzen und die reine Erscheinungswelt; die mit Intelligenz begabten Wesen, so wie jene andern alle die, in niedrigere Regionen verwiesen, stufenweise hinabsteigen bis zu den rohen Stoffen, die aller Spontaneität und aller Organisation entbehren.

Daher in der Musik zwei Abtheilungen, zwei besondere Zweige, die jedoch eine gemeinsame Wurzel haben: die Harmonie und die Melodie.

Die Harmonie, oder die Lehre der Akkorde, drückt die niedrigere Welt und die Verhältnisse der Wesen dieser Welt zu einander aus, ist die Stimme derselben. Diese harmonischen Verhältnisse jedoch durchdringen einander nicht dermaaßen daß eine, einem wirklichen Gedanken entsprechende Einheit daraus hervorgeht; sie bilden keinen Sinn, weil sie nicht aus einer intelli-

genten Natur herfließen. Sie gründen sich auf die physischen Gesetze der Resonanz der schallenden Körper, und hängen von diesen Gesetzen ab, auf dieselbe Weise wie die Verhältnisse der auf den Gesichtssinn bezüglichen äußern Formen den geometrischen Gesetzen unterworfen sind; und diese Ordnungen von Verhältnissen werden beide durch die Zahl, welche deren natürlicher Ausdruck ist, repräsentirt. Die Reihe der Akkorde, oder vielmehr die verschiedenen Reihen die von einem ursprünglichen Akkord erzeugt werden, und wovon sodann einer den andern, nach gewissen unveränderlichen, aus deren Natur abgeleiteten und die Modulationen bildenden Regeln erzeugt, entsprechen also den Verhältnissen welche die wesentlichen und innern Formen der Körper mit einander verbinden, und äußern letzterer Gesetze, die im Grunde mit den Gesetzen eben dieser Akkorde identisch sind; so daß, in dieser Wesenklasse, das heißt, in der Ordnung der unorganisirten Wesen die musikalische Harmonie die Harmonie der Schöpfung repräsentirt und ausdrückt.

Obgleich durch die physiologischen Gesetze der lebenden Wesen modifizirt, erhebt sich doch die Musik, in Bezug auf diejenigen unter denselben die nur mit Empfindsamkeit und Instinkt begabt sind, sehr wenig über das was sie in Hinsicht der niedrigern Wesen ist; sie verbleibt in der nehmlichen Grundordnung, d. h. während sie vollkommnere Formen oder Naturen, so wie die zwischen solchen bestehenden Verhältnisse äußert, tritt sie doch nicht aus dem Kreise der Fatalität, der Nothwendigkeit heraus, drückt durchaus keine Begriffe aus, trägt nicht in sich das Vermögen, das diese Verhältnisse von freien Stücken aneinander knüpft und dieselben combinirt, durch Vergleichung derselben mit einem idealen Typus, den die Kunst zu verwirklichen trachtet; mit einem Wort, da ihr das intellektuelle Ele-

ment mangelt und sie auf das beschränkt ist, was zum Gebiet der Sinnlichkeit und des reinen Instinkts gehört, so fehlt ihr das Prinzip das die Melodie erzeugt.

Was ist, in der That, die Melodie? Eine Reihe von bestimmten Tönen welche einander hervorrufen und sich an einander knüpfen, wie die Worte in der Rede. Da sie dem mit der Idee unzertrennlich verbundenen Gefühl entspricht, drückt sie einen Sinn, einen Gedanken aus, indem sie ihre Beziehung zu dem Eindruck äußert, welchen sie bei solchen, denen sie gegenwärtig ist, bewirkt; sie drückt die Leidenschaften, die Gefühle, den innern Zustand, welcher Art er auch seyn mag, einer persönlichen Natur aus; sie äußert endlich was in seinem Innern das Wesen fühlt, das, wenn es das unendlich Schöne in seiner unwandelbaren Essenz beschaut, sich mit einer Liebe die sein Leben wird mit demselben vereinigt, und dasselbe sucht, und dasselbe mit Entzücken unter dem geheimnißvollen Schleier seiner irdischen Manifestationen erblickt, und mit der vollen Inbrunst eines stets neu erwachenden Sehnens es zu reproduziren trachtet, so wie es dasselbe erschaut. Nichts von allem dem zeigt sich in der Körperwelt, noch in dem Reiche das von den rein physiologischen Gesetzen regiert wird. Darum ist auch die Melodie, beiden letztgenannten Welten fremd, der Ausdruck der intelligenten Wesen, und nur allein der intelligenten Wesen. Sie unterscheidet sich außerdem von der Harmonie dadurch, daß sie, gleich der Sprache, mittelst einer Reihe von auf einanderfolgenden einfachen Tönen zu Stande kömmt, während die Harmonie, schon ihrer Wesenheit nach, die Mitwirkung mehrerer gleichzeitiger Töne erfordert. Dazu kommt noch, wie dieß ein Schriftsteller bemerkt, der, wiewohl man ihm allzu ausschließliche Meinungen vorwerfen mag, bei seiner Abhandlung über die Tonkunst einen wahrhaft

philosophischen Geist an den Tag gelegt hat, daß „das harmo„nische Prinzip der Resonanz der schallenden Körper, da es nur „Progressionen von Zwölfteln liefert, nur auf Harmonie der „Akkorde anwendbar ist, und durchaus niemanden, wäre er „auch der geübteste und gelehrteste Tonkünstler, die Idee von „Gesang giebt, und daß, wenn es diese Idee auch erweckt, dieß „nur auf höchst indirekte Weise geschehen kann; denn es ist we„der möglich, noch sogar wahrscheinlich daß man je in der Re„sonanz der leblosen Körper an denen allein die harmonischen „und einen Hauptton begleitenden Töne erhalten werden kön„nen, etwas entdecken werde was mit dem nachahmenden Aus„druck unserer Gefühle, dem wesentlichen Gegenstande des „Gesanges, Gemeinschaft hätte."*

Die Harmonie, jedoch, ist mit der Melodie verknüpft, wie die Natur mit dem Menschen; sie muß aber der Melodie untergeordnet seyn, wie die Natur dem Menschen, wie bei der Malerei die Farbe der Zeichnung und die Landschaft dem menschlichen Antlitz: denn alle diese Dinge hängen innig mit einander zusammen und haben untereinander dieselbe Art von Verhältnissen.

Gott ist, wir haben dieß weiter oben gesagt, der höchste Künstler, und sein Werk ist die Welt, in deren Schooße die partiellen Künste, für uns das Resultat der Zerlegung der vollständigen Kunst, sich vermöge einer Art organischer Kraft mit einander mengen, sich durchdringen und sich in eine herrliche Einheit auflösen. Es gibt also eine Musik, die nicht minder umfassend ist, als die Schöpfung; eine Universalmusik, welche alle Töne, alle Laute und deren unzählige Combinationen und Gesetze aller

* Villoteau, *Recherches sur les analogies de la musique avec les arts qui ont pour objet l'imitation du langage.* T. I, préf. p. LXVI.

Ordnungen einbegreift; allein wir verstehn sie nicht, weil wir nur einen unmerklichen Theil der Natur kennen und fühlen, während die Unermeßlichkeit des Weltalls, das nach allen Seiten hin in's Unendliche verschwindet, unsern Sinnen und sogar unserm Denken entgeht. Von dem Wassertropfen, der klagend sich am Grashalm bricht, bis zum Ocean, der mit furchtbarem Getöse die tiefsten Grundlagen der Erde erschüttert; von dem schwankenden Rohr am Ufer des Baches, bis zum Vogel der in dunkler Waldesnacht seine Lieder seufzt; vom unmerklichen Insekt, das im Kelche einer Blume unbekannte Klagetöne oder Wonnegefühle murmelt, bis zum Menschen, dessen Gesang von Welten zu Welten, zu deren ewigen Baumeister steigt, hat jedes Wesen seine besondere Stimme in diesem göttlichen Concert. Sind darunter solche, die uns wie Dissonanzen vorkommen, so rührt dieß daher, weil sie in Bezug auf uns isolirt sind, und ihre Beziehung zum Ganzen uns entgeht: in unsern Augen knüpfen sie sich an nichts geordnetes. Wollte man am vollkommensten unserer Kunstwerke die Mittelstücke wegnehmen und Theile, die sich fortan nicht mehr gegenseitig entsprächen, einander näher bringen, so würden wir dieselbe seltsame und unangenehme Empfindung haben und ein gleiches Urtheil fällen. Die engen Grenzen, die uns von allen Seiten einschließen, zeigen sich überall. Unsere Musik, nothwendig beschränkt und unvollständig wie wir, ist das Verhältniß der Gesammtharmonie zu unserer besondern Natur.

Um ihre Begriffe auszudrücken, um denselben eine sinnliche Form zu geben, bedarf die Kunst Organe. Die einen entsprechen der niedrigern Welt: es sind dieß die Instrumente, in unbestimmter Anzahl, welche durch die Mannigfaltigkeit ihres Klanges und ihres Umfanges die Mannigfaltigkeit der Stim-

men repräsentiren, mittelst welcher die verschiedenen Wesen sich ihrer Natur nach äußern. Auch der Mensch äußert sich durch seine unvergleichlich vollkommnere Stimme. Diese ist das Hauptwerkzeug der Tonkunst; kein anderes vermag dasselbe zu ersetzen, wiewohl der Mensch auch etwas von sich in die Werkzeuge, die er erfunden, übergehn lassen, sie mit seinem Leben beseelen, und folglich sich in gewissem Maaße durch sie äußern kann, wie Gott selbst durch die unansehnlichsten Wesen der Schöpfung sich äußert. Es wird jedoch immer ein unermeßlicher Unterschied zwischen diesen beiden Arten von Werkzeugen bestehn, und daher zwei verschiedene Arten von Musik, die Vokal- und Instrumentalmusik geben. Erstere entspricht direkt der Melodie, letztere der Harmonie, obgleich diese zwei Elemente der Kunst in beiden combinirt vorkommen. Allein die Melodie der Instrumente stammt ursprünglich von der Stimme, ist eine Nachahmung davon, so wie die Harmonie der Stimmen sich auf die ursprünglich von den Instrumenten kraft der absoluten Gesetze der Resonanz der Körper gegebenen Akkorde bezieht.

Da die menschliche Stimme dem entspricht, was die Kunst Erhabeneres hat, und so zu sagen das Band bildet, wodurch sie mit dem unendlich Schönen verbunden ist, so müssen sich alle andern sich um dieselbe gruppiren und ordnen, sie nach dem eben so wichtigen als tiefen Sinne des Wortes begleiten. Sie verschaffen ihr einen harmonischen Ort, so wie die Malerei, wenn sie die äußere Natur reproduzirt, dem Menschen seinen nothwendigen Ort verschafft. Jedoch, gerade wie die Malerei, obschon auf niedrigerer Stufe, die reine Landschaft zuläßt, so läßt auch die Tonkunst eine reine instrumentale Musik zu. Man darf jedoch nicht glauben, daß weder die eine noch die andere dem Menschen fremd seyen. Er ist denselben zugleich gegen-

wärtig und verborgen: verborgen, weil er keine unmittelbare Aeußerung darin hat; gegenwärtig, weil das Werk des Künstlers die Eindrücke, die er von der Natur empfangen, und die Gefühle, die sie in ihm erweckt hat, ausdrückt und mittheilt.

Die menschliche Stimme, in ihrer unermeßlichen und complizirten Einheit, steht über der Kunst und ihren Gesetzen, und es hat die Kunst kein Instrument zu erfinden vermocht, welches, in dieser Hinsicht, das Bild derselben reproduzirte. Allein jener tiefe Instinkt, so zu sagen der Genius der Menschheit hat ein besonderes Werkzeug dafür zu Stande gebracht, das aus einer Mischung von verschiedenen Metallen, und sofort von verschiedenen Klängen besteht, und einen Körper bildet, dessen Form durch gewisse geometrische Curven bestimmt wird; mit einem Wort: die Glocke. Wenn es uns möglich wäre, eine Höhe zu ersteigen, wo alles Geräusch von unten, ohne aufzuhören wahrgenommen zu werden, sich zu einem einzigen Geräusch verbände, so würden wir wie einen einzigen Ton vernehmen, und in diesem Tone eine außerordentliche Menge von andern Tönen. Dieß wäre wahrhaft die Stimme der Natur, unbestimmt mannigfaltig und streng einig. In Bezug auf uns ist die Glocke diese Stimme. Sie gibt nicht nur Einen Ton von sich, den Hauptton, dessen mächtige Einheit das Ohr unmittelbar erfaßt; jedes Metalltheilchen gibt auch, je nach seiner Beschaffenheit, seinen Verbindungen, seiner Dichtigkeit, seiner Masse, einen besondern Ton, der namentlich in geringer Entfernung wahrnehmbar ist.

Diese Elementartöne, die integrirenden Bestandtheile des Haupttones, wirbeln und brausen, wie zahllose Stimmen fantastischer Wesen, um die geläutete Glocke. Sie umhüllen dieselbe mit einer Art lebender Atmosphäre voll unerklärbarer

Täuschungen. Daher ihre wunderbaren Effekte. Wenn sie zu ertönen beginnt, zittert Alles zu gleicher Zeit, die rohen Körper und die belebten Wesen; es zuckt und rührt sich etwas in des Menschen Gemüthe; er kommt außer sich und wird gleichsam dahin gerissen, von den sonoren Schwingungen, die wie ein strandloses Meer sich ausbreiten, in grenzenlose Räume. Inmitten dieser Welt, bevölkert von schwanken, luftigen Gestalten, erscheinen seine ungewissen Träume wie flüchtige Schatten am Horizont einer dämmernden Unendlichkeit.

Die Orgel zerlegt den unbestimmt zusammengesetzten Ton der Glocke, und führt ihn unter die Herrschaft der Musikgesetze zurück. In Hinsicht der Ausdehnung und der Fülle des Schalls, sucht die Orgel ihres Gleichen. Sie ist die Stimme der christlichen Kirche, und gleichsam der Wiederhall der unsichtbaren Welt, welche gedachte Kirche symbolisch darstellt. Ihre Proportionen, ihre Form, haben ein baukünstlerisches Aussehn, und aus ihren Tiefen strömen Töne, die hinreichen, das weiteste Gebäude zu erschüttern. Bald stimmt sie, durch umflorte, geheimnißvolle Harmonie, zu Andacht und innerer Betrachtung; bald erfüllt sie mit heiliger Schwermuth, bald entflammt sie die Sehnsucht einer himmlischen Liebe. Zuweilen rollt sie wie der Donner, heult wie der Sturmwind in den bebenden Hallen; manchmal glaubt man die Seufzer der Geister zu vernehmen, oder vielmehr zu errathen; denn nur das innere Ohr vernimmt diese sanften Töne. Was bedarf es mehr, um aus ihr ein Werk ganz einziger Natur zu machen? Es mangeln ihr jedoch, in andern Hinsichten, gewisse Eigenschaften, von denen wir sprechen werden, wenn wir sie in ihren Beziehungen zum eigenthümlichen Charakter der religiösen Musik betrachten. Hier gilt es hauptsächlich darum, das feine Gefühl, die Inspiration hervorzuhe-

ben, welche die unbekannten Erfinder dieses gigantischen Instrumentes geleitet hat, und auf die wunderbare Geschicklichkeit aufmerksam zu machen, vermöge der ihnen gelungen ist, das zu verwirklichen, was ein feiner Instinkt, eher ohne Zweifel als das Nachdenken, ihnen als Ziel vorgesteckt hatte, nach dessen Erreichung sie streben sollten. Wir haben gesehn, daß die Glocke, mit unzähligen partiellen Schwingungen, und folglich mit eben so vielen Nebentönen, die den Hauptton begleiten, die zugleich einige und vielfache Stimme der Natur repräsentire. Nothwendig war es also, daß die Orgel, um durchaus dem Symbolismus des christlichen Tempels zu entsprechen, einen ähnlichen Effekt hervorbringe. Allein welch eine Menge von Hindernissen, dem Anschein nach unüberwindlichen Hindernissen, bei einem solchen Versuch! Nichtsdesto weniger sind diese beseitigt worden, und zwar mit wunderbarer Keckheit; man gesellte zum Grund-Diapason * mit seinen Consonanz-Registern die Mutationen, wovon einige ** gräßliche Dissonanzen darbieten, die sich aber in der harmonischen Masse des Instrumentes verlieren. Diese Mißlaute, die kaum vernehmlich sind, erinnern, durch ihr Abstechen, an jene unbestimmten Laute der Natur, erzeugen das flüchtige, schwache Gefühl davon, während zugleich die hellen Töne dieser sonderbaren Spiele auf das Ohr denselben Eindruck machen, den es, wenn die Glocke erschallt, von den zahllosen Vibrationen empfängt, die sich von dem schwingenden Mittelpunkt nach allen Seiten verbreiten, so wie allmählig jedes Theilchen an der allgemeinen Bewegung Theil nimmt, und jenes ätherische Gewebe von feinen, kaum vernehmlichen Tönen bilden, womit der Hauptton sich umhüllt.

* Das Grob-Regal.

** Die Nazard'sche Terze und Quarte, u. s. w.

Von allen Werkzeugen, welche die Kunst sich geschaffen, ist keines mit der Orgel zu vergleichen; sie beherrscht alle, von ihrem hohen, einsam stehenden Throne herab. Ihr Ursprung verliert sich in das Dunkel der Zeit; jedoch war sie im Anfang bei weitem nicht was sie während den glaubigen Jahrhunderten gewissermaaßen durch spontane Entwickelung geworden ist. Welches indeß der Grad ihrer Vollkommenheit seyn mag, so repräsentirt sie nicht die ganze Kunst, sondern bloß die Kunst in ihren Beziehungen zu einem gewissen Typus vom Schönen, zu den Begriffen und Gefühlen, welche in verschiedenen Sprachen von der christlichen Baukunst, Bildhauerei und Malerei ausgedrückt werden. Man darf also weiter nichts von ihr verlangen, und würde solches vergeblich verlangen. Ihr Ort ist der alte Münster; was sie sagt, hat nur da Sinn. Man stelle sie in einen griechischen Tempel, eine Moschee oder eine Pagode: sie bleibt darin stumm, oder spricht eine unverständliche Sprache.

Alle andern Instrumente theilen sich in zwei Classen: die Blasinstrumente und die Saiteninstrumente. Letztere stehn in unmittelbarer Beziehung zur Harmonie; sie allein geben die Akkorde, in Folge ihrer Natur und ihrer direkten Abhängigkeit von den physischen Gesetzen, welche die Verhältnisse zwischen den Intervallen bestimmen und diese meßbar machen. An und für sich betrachtet, entsprechen die Blasinstrumente den Stimmen der unter dem Menschen stehenden lebenden Wesen. Das Blasen theilt ihnen etwas Lebendiges mit, was selbst an ihrem Klange fühlbar ist. Noch ist's der Mensch nicht, doch aber sein dunkles, unvollkommnes Bild. Im Augenblick, wo seine Stimme in der Schöpfung erschallt, erscheint die wirkliche Kunst, und wird zum Ausdruck des Gedankens und der höhern Liebe, die von den moralischen und intellektuellen Gesetzen regiert werden.

Es ist hier der Ort, an das zu erinnern, was wir von dem besondern, den Tönen inwohnenden Vermögen, welches erfordert daß wir verschiedene Ordnungen von Tönen annehmen, die den verschiedenen Ordnungen von Gefühlen, welche auszudrücken die Musik bezweckt, gesagt haben*. Diese verschiedenen Ordnungen von Tönen bilden die verschiedenen Grundtöne und die verschiedenen Tonarten. Daher das Gewicht, welches die Alten auf die Grundelemente der Tonkunst legten. In jenen Zeiten, wo die religiösen Dogmen, die moralischen Vorschriften, die Nationalgesetze und Ueberlieferungen dem Gedächtniß allein anvertraut und durch den Gesang allein bewahrt wurden, mußten, wie leicht zu begreifen ist, diese Gesänge vom Gesetzgeber geregelt werden, und, je nach den Oertlichkeiten und der gesellschaftlichen Organisation, die Priester oder die obrigkeitlichen Personen dafür wachen, daß dieselben keine Veränderung erlitten, in Betreff der Worte, welche die Lehren dem Geiste einprägten, sowohl als hinsichtlich der Tonarten und der Tonalität, deren Wirkung war, die Gefühle welche diese Worte erwecken sollten, durch den physiologischen Einfluß des Tones anzufeuern. Die Ordnung im Staate, die allgemeine Hochachtung für geweihte Dinge, die Reinheit der Sitten, hingen augenscheinlich davon ab. Eine Veränderung in der Tonalität, die Einführung einer neuen Tonart mochten, je nach der Beschaffenheit der Eindrücke die sich daran knüpften, für die öffentliche Moral die nachtheiligsten Folgen haben, und die bestehenden Institutionen zu erschüttern drohen. Gewisse Töne, gewisse Rhythmen, trugen mächtig zur Unterhaltung des religiösen Geistes, des kriegerischen Muthes, der Hingebung für's Vater-

* P. 263.

land, aller männlichen und strengen Tugenden bei. Andere Rhythmen, andere Töne, im Gegentheil, stimmten zur Weichlichkeit, zur Wollust, und erzeugten, durch ihren entnervenden Einfluß, jene trägen, weibischen Sitten, jene gräuliche Verderbniß, die mehreren Nationen Asiens so unheilbringend wurden, und von da aus mit der Musik * nach andern Gegenden drangen, deren Bewohner, in der Einfachheit ihres natürlichen Lebens oder der weisen Strenge ihrer Gesetze, bis dahin davor verwahrt geblieben waren.

An der Lyra eine Saite mehr anbringen, hieß bei den Griechen und den Aegyptern eine politische und religiöse Revolution vorbereiten; denn es geschah dadurch eine Revolution in der Musik durch welche die Grundlagen der Staatseinrichtung festgehalten wurden, in dem Charakter der Rede, in der Poesie, selbst in der Sprache. Es dienten, in der That, wie bereits bemerkt worden, die ersten Instrumente bloß dazu, der Stimme den Ton anzugeben, dieselbe darin zu erhalten, ihr für die verschiedenen Biegungen der Accente Stützpunkte zu verleihn und die Grenzen zu bestimmen, innerhalb deren sie verbleiben sollte, endlich den Rhythmus und den Fall des Verses, des Gesanges oder des Tanzes anzudeuten. Die nehmlichen Töne, woraus die Tonalität bestand welche die verschiedenen Tonarten erzeugte, die gesetzlich angenommen waren, dienten zugleich auch zur Grundlage, worauf die Alten die Prinzipien und Regeln ihrer Prosodie und ihrer oratorischen Modulationen bauten. Die Melodie der Rede umfaßte, nach Dyonisius von Halikarnas-

* Dieß geschah in Aegypten, während der Herrschaft der Perser, nach Cambysus Einfall. Als das Joch wieder abgeschüttelt war, versuchte der Priesterstand, wiewohl vergeblich, die alten Regeln und Gebräuche von Neuem ins Leben zu rufen.

sus, ein Intervall von einer Quinte: sie erhob sich nur um vierthalb Töne, und ging auch nicht weiter herab. „Allein diese „Prinzipien, setzt Villoteau hinzu, die sich auf das System des „Akkordes der Lyra mit vier Saiten, bei den Griechen, gründeten, waren eine Erweiterung der Grundsätze, welche die „alten Aegypter in dem Akkord ihrer Lyra mit drei Saiten bestimmt hatten. In dem Akkord der Lyra mit drei Saiten „bildete der mittlere Ton eine Quarte mit dem höchsten und „dem tiefsten Tone, und die beiden extremen Töne gaben die „Oktav; dieß war der größte Umfang, den die Stimme in der „gewöhnlichen Rede durchlaufen durfte.“ *

Hieraus erhellt, wie eng die Musik, im Alterthume, mit der Rede verbunden war, oder vielmehr, wie die Musik weiter nichts war als die Rede, die gewissen, von der Beschaffenheit des Schalls und der menschlichen Natur abgeleiteten Gesetzen unterworfen war, damit ihre Macht vergrößert und ihre Wirksamkeit zu gewissen Ordnungs- und Vervollkommnungs-Zwecken hingeleitet würde. Daraus folgt, daß der moralische Ausdruck den wichtigsten Theil der Musik bildete. Während die Völker ihre religiösen Gesänge wiederholten, erhoben sie sich jenseits über die Körperwelt und deren Erscheinungen, und wandelten in Gedanken zur unendlichen Quelle dessen was ist; sie übten sich in der Andacht, im Gebete, in der Betrachtung Gottes, und wurden so abgewendet von den irdischen und vergänglichen Dingen. Andere Gesänge erweckten in ihnen die Erinnerung an Pflicht, erzeugten und bekräftigten eine reine, unschuldige Liebe, und knüpften enger und fester die Bande, welche in den Tiefen der Herzen die Grundlagen der Familie und der Gemeinde bil-

* Mémoire sur la musique de l'antique Egypte, p. 315.

den. Denn es war, wir können's nicht genug wiederholen, die eigenthümliche Funktion des Gesanges oder des musikalischen Elementes der Sprache die, die reine Idee, welche der Geist erfaßt, mit dem Gefühl das sich damit verbinden soll, unzertrennlich zu vereinigen, dasselbe durch die Intonirung, den Rhythmus, den Accent, kurz durch den physischen und physiologischen Einfluß der Stimme anzufeuern. So betrachtet, war also die Musik der vollständige Ausdruck des socialen und geistigen Lebens, und man konnte folglich in dieser Beziehung den Zustand einer Nation aus dem Charakter ihrer Gesänge, dem System und den Grundregeln ihrer Tonkunst abnehmen. Ursprünglich religiös, ernst und sittlich, verwarf sie mit unbeugsamer Strenge die Tonarten, die den Leidenschaften entsprechen welche der Mensch bekämpfen soll. Allmählig jedoch schlichen sie sich ein, je mehr der alte Glaube abnahm und die Sitten in Verfall kamen. Die Kunst, von ihrer wahren Höhe herabgesunken, strebte nicht mehr nach einem ihrer Bestimmung angemessenen, geistigen und moralischen Ziele, und es ward also das Band zerrissen, das sie an ihren idealen Typus, an das unendliche Prinzip des Schönen knüpfte. Da die Lust fortan ihr einziger Zweck ward, so fiel sie aus den erhabenen Sphären des Denkens und des Gefühles in die reine Sinnlichkeit, diesem finstern Schlunde, der alle Künste verschlingt, wenn sie die unselige Periode ihres Verfalls erleben. So haben wir gesehn, wie Bildhauerei und Malerei nach Verlauf der Jahrhunderte, wo sie ihre Eingebungen in der Betrachtung eines über aller endlichen Realität erhabenen Musters geschöpft hatten, nur nach der Schönheit der materiellen Form haschten, nur noch zu den Sinnen sprachen, und alsobald, da ihnen selbst das niedrigere Leben, das die untersten Wesen der Schöpfung beseelt, abging,

etwas wurden was in keiner Sprache einen Namen hat.

Mit dem Christenthum ward eine neue Tonkunst, nicht sowohl in Betreff der allgemeinen und unveränderlichen Grundsätze, die von der Natur selbst aufgestellt werden, als in Bezug auf das ideale Muster, welches die Form und den Charakter derselben bestimmte. Was auch immer darüber gesagt worden seyn mag, so steht doch fest, wie uns scheint, daß den griechischen und jüdischen Gesängen äußerst wenig entlehnt wurde. Die Ideen, worauf diese sich bezogen, und von denen sie eingegeben worden waren, wichen zu sehr von denen ab, welche Christus auf Erden verbreitete. Anfänglich sind, aller Wahrscheinlichkeit nach, einfache, streng sittliche Melodien entstanden, welche allzumal das Gepräge der Lehre trugen, welche die Welt umgestalten sollte, und die Gefühle des Glaubens, der Hoffnung, des begeisterten Eifers und der Trübsal verriethen, welche die ersten Gläubigen beseelten, die den grausamsten Verfolgungen unterlagen und in den Tiefen der Catacomben die Mysterien ihres geächteten Gottesdienstes zu verbergen gezwungen waren. Diese Melodien übrigens, natürlich und instinktmäßig entstanden, hingen in keiner Weise von vorher festgestellten Gesetzen ab. Es war nur ein Keim, dessen spätere Entwickelung keineswegs dem Zufall, noch der Laune der Einzelnen überlassen werden durfte; denn je fester die Kirche sich begründete, je mehr sie sich ausbreitete, desto deutlicher sah sie, nach dem Beispiele der alten Priesterkasten und der alten Gesetzgeber, wie äußerst wichtig die Musik, und wie nothwendig es demnach sey, dieselbe gewissen Regeln zu unterwerfen, kurz ein musikalisches System aufzustellen, das den Glaubenslehren und dem moralischen Zwecke der Religion, welche durch sie den Völkern eingeprägt wurde, angemessen sey. Der heil. Ambrosius begann

dieses schwierige Werk, und Gregor vollendete es zwei Jahrhunderte später. Dieser große Papst that für die Musik, was die ersten christlichen Künstler für Bildhauerei und Malerei gethan. Diese, wie wir gesehn, benutzten was von den technischen Verfahrungsweisen sich bis auf ihre Zeit erhalten hatte, verwarfen die Typen, welche die Sittenlosigkeit und die Licenz der Meinungen geheiligt hatten, und modifizirten die andern, gestalteten sie nach dem Geiste des Christenthums und den ihm eigenthümlichen Begriffen um. Eben so geschah es mit der Musik.

Außer den Schwierigkeiten einer Notenschrift, welche den Gebrauch einer Menge von Zeichen erforderte, hatte die große Anzahl von Tonarten die Musik bei den Griechen merkwürdig komplizirt. Ein Theil dieser Tonarten entsprach übrigens gewissen Ordnungen von Gefühlen, welche die strenge Reinheit der christlichen Moral nicht zuließ. Was that also Gregor? Er behielt das kunstreiche und gelehrte System der griechischen Tonalität bei, mit Ausnahme jedoch der Intervalle von einem Viertelstone, wählte unter den Tonarten, die davon abgeleitet waren, diejenigen deren religiöser, ruhiger und ernster Charakter sich der Heiligkeit des Christenthums am meisten näherte, und sonderte alle andern aus. Dieß gestattete eine bedeutende Vereinfachung der praktischen Regeln und der Notenschrift, wozu allnun wenige Buchstaben hinreichten, die von der Zeit an gregorianische Buchstaben genannt wurden.

Das war der Ursprung des Kirchengesangs, woraus, in Folge einer fortschreitenden Entwickelung und allmähliger Modifikationen, deren Untersuchung nothwendig zur Philosophi der Kunst gehört, die Musik der neuern Zeit entstanden ist.

Der einfache Kirchengesang, cantus planus, bestand zuerst und während geraumer Zeit, wie alle ursprünglichen Musiken,

einzig und allein in einer Folge von melodischen, accentuirten, ausdrucksvollen, oder den Gefühlen welche die Worte, mit denen sie unzertrennlich verbunden waren, natürlich angepaßten Tönen; es war eine Art Melopee, welche durch den Gesang der Epistel und des Evangeliums und denjenigen der Abschnitte und der Klagelieder beim Gottesdienst in der Charwoche, ziemlich genau dargestellt wird. Er trug jedoch, höchst wahrscheinlich, schon in seinem Ursprung, einen deutlichern musikalischen Charakter, und hatte mannigfaltigere Momente und Rhythmen, denen zwar alle Symetrie und aller strenge Takt abgingen.* Es war dieß eine Folge der nothwendigen Anwendung des Gesangs auf die heiligen Schriften die, weil sie in Prosa geschrieben, selber weder Maaß noch regelmäßigen Fall hatten. Aus dieser scheinbaren Inferiorität der christlichen Kunst, im Ursprunge, wenn wir sie mit der jetzigen Kunst vergleichen, ergaben sich nichts destoweniger wunderbare Effekte, die wir heutzutage vergebens zu reproduziren versuchen würden; denn da jede Note einen abstrakten, absoluten Werth, so wie eine willkührliche Dauer hatte, so wurde der Rhythmus von dem Ohr erzeugt und zwar je nach dem Bedürfniß des Ausdrucks den man auf das Wort legen wollte, und es erweckte der Mangel an Takt gleichsam ein Gefühl von Unendlichkeit, da die Funktionen des Taktes unmittelbar auf die Zeit sich beziehn und der Takt deren symetrische Eintheilungen andeutet. Viel später jedoch schlich auch der Takt

* Der heilige Ambrosius, als er den Gesang für die Kirche in Mailand einrichtete, hatte in den Hymnen und in gewissen Vorgesängen den alten und regelmäßigen Rhythmus beizubehalten gesucht; allein dieser Rhythmus, der durchaus nicht musikalisch ist, wich von der Prosodie und dem poetischen Metrum keineswegs ab und war denselben ganz und gar untergeordnet. Ein Beweis, daß er an und für sich der Wesenheit des Kirchengesangs durchaus fremd war, ist daß zur Zeit Gregor's keine Spur mehr davon vorhanden war.

sich ein, in Gesellschaft mit dem harmonischen Element, bei den Gesang zu mehreren Partien; dieser Takt aber affizirt den Gesängen nicht wesentlich; letzterer entfaltet sich ununterbrochen, ohne Eintheilungen die dem Ohr vernehmlich sind; der Takt dient beinahe einzig und allein dazu das Lesen zu erleichtern und die Ausführung zu leiten.

Man sieht wie sehr diese Musik von der heutigen verschieden ist. Sie nähert sich eher der Musik der Alten, so wie diese sie begriffen, als sie für sie nur die ausdrucksvolle, den Regeln der harmonischen Interwalle unterworfene Sprache war; und wenn irgend etwas deutlich zeigt wie mächtig an und für sich der Ausdruck ist, abgesehn von allen Nebenmitteln des Effekts, wie auffallend die reine Melodie in ihren Beziehungen zum innern Gefühl und den geistigen Gesetzen des Menschen wirken kann, so ist's vorzugsweise die unvergleichliche Schönheit einiger Kirchengesänge, gewisser Theile z. B. der Leichenmesse, nach dem römischen Ritus. Diese Melodien, ohne streng bestimmten Rhythmus noch Takt, gleichen dem pathetischen Ausruf der aus des Herzens Tiefen dringt, und ergreifen, erschüttern und durchdringen so unwiderstehlich gewaltig wie die Natur.

Während langen Jahrhunderten bestand die christliche Musik ausschließlich aus Gesängen, die von einer einzigen Stimme, oder von mehreren Stimmen gleichstimmig ausgeführt wurden. Die Harmonie war unbekannt. Verschiedene Ursachen waren bei deren langsamer Entwickelung thätig: vor allen Dingen der natürliche Instinkt, das dringende Bedürfniß, die zwischen den Tönen geahnten Verhältnisse zu realisiren, und nebenbei das theoretische Studium eben dieser Verhältnisse, die Entwickelung der Orgel, die zur Hervorbringung der Akkorde sehr geeignet war, endlich die von Gui Arezzo's Nachfolgern vervoll-

kommte Notenschrift. Als man statt der Neumen und gregorianischen Buchstaben, viereckige oder runde Punkte auf parallelen Linien, oder in deren Zwischenräumen, angenommen hatte, wurden die harmonischen Verhältnisse der Töne gleichsam für das Auge sichtbar, und die Leichtigkeit, womit sie aufgezeichnet werden konnten, machte die Ausführung sicherer und minder schwierig. Daher der Name Contrapunkt *, der noch heut zu Tage die harmonische Tonsetzkunst bezeichnet.

Es gibt aber zwei verschiedene Arten von Harmonie, die Consonanz und die Dissonanz. Die Consonanz ist ein Akkord, der sich in keinen andern auflöst, der keinen andern Akkord herbeiruft, der in der Fülle seiner Pause nichts zu wünschen übrig läßt; die konsonirende Musik schließt folglich jegliche Art von Modulationen aus. Die Dissonanz, im Gegentheil, deutet einen Uebergang an, läßt gleichsam das Ohr in Erwartung, bis sie sich in eine Consonanz auflöst, die dem Gehör das Gefühl von etwas Vollendetem und Vollständigem verursacht.

Da aber, in der Tonalität des Kirchengesanges, das Verhältniß der Uebergangsnote mit der vierten Stufe nicht vorhanden ist, so kann die Harmonie nur konsonirend seyn; sie modulirt nicht. Kommt eine Tonveränderung vor, so geschieht diese Veränderung ohne Vorbereitung, ohne Uebergang; nach jeder Note und nach jedem Akkord ist ein Ruhepunkt; daher hat auch die Kirchenmusik den Namen Cantus planus erhalten. Ihr langsamer und ernster Gang bietet einen Charakter ruhiger Majestät, der sich ganz trefflich für den religiösen Ausdruck eignet. Die Tonkunst, unter dieser herrlichen Form, erreichte ihren

* Punctum contra punctum. ein Punkt unter einen andern Punkt gesetzt, mit dem er in harmonischem Verhältniß steht.

Culminationspunkt in dem Jahrhundert, dem man den Namen „die große Epoche“ beigelegt: eine Epoche, welche in der That durch das unvergleichliche Genie Palestrina's berühmt wurde. Nichts, seither, hat die Macht, den tiefen und einfachen Ausdruck, die mystische Zartheit und den hinreißenden Wohlklang des Kirchengesanges jener Zeit übertroffen; nichts ist ihm gleichgekommen, wenn er den Mutterschmerz Mariens am Fuße des Kreuzes, oder die unaussprechliche Traurigkeit des Gottmenschen, seine geheimnißvolle Beklemmung, seine pathetischen Vorwürfe ans Volk, das dem Heil entsagt, schildert; oder wenn er seine Töne ausbreitet, in den unermeßlichen, grenzenlosen Raum, wenn seine kräftigen Schwingungen, in unendlicher Dauer auf einander folgend, uns über die Erde und die sichtbaren Weltkörper erheben, und uns in jene Räume dahin reißen, wo die Erzengel mit ihren himmlischen Melodien das Heiligthum umschleiern, worin der Ewige thront.

Gerade die Eigenschaften welchen die Kirchenmusik den religiösen Charakter verdankt, durch den sie sich so besonders auszeichnet, schließen diejenigen aus wodurch dieselbe gleichfalls zur Aeußerung der menschlichen Leidenschaften geeignet werden könnte. Die unstäte Abwechselung letzterer, deren ungestümes Aufbrausen, unvorgesehenes, plötzliches Entgegenstreben, ihre unendlichen Schattirungen, ihre schroffen Contraste, nichts von allem diesen konnte in der Kunst die von der Kirche zu einem gerade entgegengesetzten Zweck geschaffen worden war, seinen Ausdruck finden. Als demnach das christliche Leben aufgehört hatte, so zu sagen das einzige Leben der Völker zu seyn; als unter diesen ein neuer Geist in Gährung war; als gegen Ende des Mittelalters die Menschheit aus den ätherischen Höhen des Glaubens herabstieg in die stürmischen Regionen des Denkens und der irdischen Dinge, da mußte,

um bisher unbekannte Bedürfnisse zu befriedigen, die Kunst sich umwandeln. Monteverde brachte, vielleicht ohne es zu wissen, diese große Revolution zu Stande. In Folge der Kühnheit seines Talentes allein, schuf er, indem er das Verhältniß der Uebergangsnote mit der vierten Stufe angab, die natürlichen Dissonanzen der Harmonie und sofort die Modulation; an die Stelle der Tonalität des Kirchengesanges, die sich mit diesen Abänderungen nicht vertrug, setzte er eine andere Tonalität welche einen regelmäßigen Rhythmus erheischte; kurz er war der Erfinder einer neuen Musik.

Bemerken wir hier daß, trotz ihrer Unvollkommenheit, die gregorianische Tonleiter, so wie sie sich allmählig gebildet hat, wenigstens auf indirekte Weise diese wichtige Entwickelung der Kunst begünstigte. Es ist in der That schwer zu denken wie diese Entwickelung hätte zu Stande kommen können; wie man auf natürliche Weise, von dem vollkommnen Akkord oder von der Consonanz zur Dissonanz hätte übergehen können, wenn man sich streng an das musikalische System der Griechen gehalten hätte. Der Consonanz-Akkord besteht aus drei Noten, der Tonik oder dem Grundton, der Terz oder dem Mitteltone und der Dominante oder der Quinte; nun aber beruht gerade auf diesen drei Noten die Bildung des Tetrakordes. Man darf also annehmen daß der unermeßliche Fortschritt den Monteverde am ersten realisirt hat, theilweise der in gewissen Hinsichten minder regelmäßigen Zusammensetzung unserer Tonleiter zu verdanken ist.

Vermöge der Modulationen mittelst welchen die Töne mit den Tönen, die Tonarten mit den Tonarten verbunden werden, bleibt auch nicht ein Gefühl das nicht in allen seinen Nüancen von der Kunst ausgedrückt werden könnte. Die Dissonanzen, die beim Moduliren unentbehrlich sind, gehören folglich zur We-

senheit der vollständigen Tonkunst. Sie sind in der Musik was, bei der Malerei, das Spiel von Licht und Schatten, deren harmonischer Gegensatz, kurz das Helldunkel ist, dessen mächtige Effekte wir so sehr bewundern. Ihre Funktionen jedoch bestehn nicht einzig darin den natürlichen Uebergang von einem Ton zu einem andern zu bewirken; sie drücken dazu noch unmittelbar jene schroffen Mißklänge aus, welche uns in den menschlichen Leidenschaften und in der Natur selber auffallen.

Allein die harmonischen Dissonanzen erheischen nothwendig eine andere Art von Dissonanzen, die Dissonanzen des Rhythmus, d. h. halbvollendete, abgebrochene Rhythmen, die der Zerrüttung und Unordnung in den Gefühlen und Lauten entsprechen: das eine folgt natürlich auf das andere. Auch liefern uns die größten Meister, Haydn, Gluck, Weber, Beethoven, Beispiele von der Anwendung dieses neuen Mittels. Man kann dasselbe mißbrauchen, dieß unterliegt keinen Zweifel; alle andern Mittel, deren die Kunst sich bedient, sind in demselben Falle. Da es aber zum Ausdruck der menschlichen Dissonanzen, so zu sagen, oder zur vollständigen Entwickelung des dramatischen und leidenschaftlichen Elementes nothwendig war, so hat es Gewohnheit und willkührliche Regeln überwogen, gerade wie die weit kühnern Neuerungen Monteverde's den Sieg darüber errungen haben.

Carissimi machte den Schluß der Palestrin'schen Periode. Wiewohl nach ihm die Kirchenmusik noch bewunderungswürdige Werke hervorgebracht *, so hörte sie doch von nun an nicht

* Schrieben wir eine Geschichte der Kunst, statt bloß die philosophischen Prinzipien derselben aufzusuchen, so wäre hier der Ort von J. Sebast. Bach, von Händel, und Haydn, welchem letztern wir Mozart verdanken, zu sprechen. Genannte drei großen Meister verwendeten ihr Talent auf die Reproduktion des Charakters und der Effekte der alten Kirchenmusik unter den Bedin-

mehr auf zu sinken, da sie mehr und mehr von der profanen Musik modifizirt wurde und darin aufzugehn strebte. Die Stelle des Tempels hatte das Theater eingenommen, das Bild einer Gesellschaft, von welcher der sittliche Geist des alten Christenthums zusehends wich. Die Menschen wohnten nicht mehr in den idealen Regionen der Glaubenslehre; sie waren der Ruhe des Himmels lässig, der Beschauung des Wahren und Schönen, an dessen ewiger Quelle, müde; sie dürsteten nach dem Treiben der Erde, den lebhaften Gemüthsbewegungen, den berauschenden Blendwerken und den leidenschaftlichen Täuschungen dieser Welt. Jedoch auf dieselbe Weise wie die Malerei, zu dieser Zeit sich in zwei Tendenzen theilte, wovon die eine das geistige Element der Kunst zum Ziele behielt das durch die Zeichnung repräsentirt wird, während in der andern, mit der Farbe, das materielle Element vorherrschte, entstanden auch, in der Theatermusik, was man zwei Schulen nennen könnte, die unaufhörlich fortbestanden haben und heutzutage noch bestehn. Die eine modelte ihre Gesänge nach der Deklamation oder dem natürlichen Accent, und trachtete hauptsächlich nach der Wahrheit des Ausdrucks; die andere setzte sich das sinnliche Vergnügen des Ohres beinahe als einzigen Zweck vor. Dieß war, im Allgemeinen, der Hang der italiänischen Musik und die Klippe, woran sie strandete, obschon sie im Uebrigen so glücklich inspirirt war. Ihre so zarten, sanften, wohlklingenden Gesänge, wiewohl manchmal mit Schmarotzerverzie-

gungen der neuern Kunst. Es gelang ihnen, so weit wenigstens als der Grundunterschied zwischen beider Tonalität dieß gestattete. Marcello, in Italien, hatte dieselbe Aufgabe übernommen und legte eben so viel Genie an den Tag. Allein der Drang der Dinge war stärker als der Widerstand einzelner Männer, und bald hatte der Verfall der religiösen Tonkunst seine letzte Stufe erreicht.

rungen überladen, die ein feiner und strenger Geschmack verwerfen muß, entlehnen ihren Reiz nur von sich selber, und keineswegs von ihrer innigen Verbindung mit irgend einem bestimmten Gefühl, woran sie gleichsam unzertrennlich hingen. Deßhalb lassen sie sich auch auf alle möglichen Texte anpassen. Trennt man, im Gegentheil, die Compositionen von Gluck, Mozart, Gretry u. s. w. von dem Text, wofür sie componirt wurden, so verlieren sie meistens beinahe ihren ganzen Effekt. Jene wiegen uns gleichsam in süße Träume, wirken auf unsere Sinne und verschaffen ihnen einen weichlichen, unbestimmten Eindruck; diese reden zu unserm Gefühl und unserm Verstande. Beide Musikarten stimmen übrigens darin überein, daß sie, da die Stimme vorzugsweise ihr Organ ist, unmittelbar der Melodie entsprechen, und an ihnen muß besonders der Fortschritt dieses Theiles der Kunst, in seinen unmittelbaren Beziehungen zu den Manifestationen des Menschen, studirt werden.

Deutschland pflegte hauptsächlich der Vervollkommnung der Harmonie. Damit ist aber keineswegs gesagt, daß ihm das Genie der Melodie gemangelt habe, oder daß Italien keine guten Harmoniker hervorgebracht habe. Wir deuten bloß die vorherrschende Tendenz der Kunst in beiden Ländern an. Die Harmonie die, wie wir gesehn, mehr mit der niedrigern Schöpfung als mit dem Menschen in Beziehung steht, schöpft ihre vorzüglichsten Mittel in der Instrumentation. Darin liegt ihre Macht, und diese hängt von zweierlei Ursachen ab: die von den Saiteninstrumenten natürlich gegebenen Akkorde, und die innige Verwandtschaft der Blasinstrumente mit der Stimme der lebenden Wesen. Dazu kommt noch die unendliche Verschiedenheit der Klänge und die große Ausdehnung der Tonleiter, vom tiefsten bis zum obersten Tone, lauter Dinge, die von selbst dazu geeig-

net sind, das Gefühl von der Mannigfaltigkeit und Unermeßlichkeit der Natur zu erwecken. Obschon, in der religiösen Musik, die Orgel analoge Funktionen verrichtete, so bot sie doch so viele Lücken und Unvollkommenheiten, daß sie den Erfordernissen der Kunst bei weitem nicht nachkommen konnte. Ernst und majestätisch, aber langsam, besitzt sie keine der Eigenschaften der Saiteninstrumente, und da sie außerdem die Töne weder schwellen noch mäßigen kann, so schleudert sie auf einmal sonore Massen hinaus, die durchaus nicht vermögen, eine Menge von Nüanzen, die eben so viel verschiedenen Eindrücken entsprechen, wieder zu geben. Ihre Stelle nahm also das Orchester ein, das in hohem Grade alle Vorzüge besitzt, die der Orgel abgehn, das aber auch keinen einzigen der ihrigen hat; dergestalt daß das Orchester in der Kirche eben so fremd scheint, eben so wenig den Unterscheidungs-Charakter der religiösen Musik trägt, als die Orgel im Theater am unrechten Platz ist, oder zu jeder Musik, welche, ihrer innern Beschaffenheit nach, zur Manifestation der menschlichen Leidenschaften oder zum Ausdruck des Gefühles das die Harmonie der Außenwelt in uns erregt, bestimmt ist, wenig geeignet ist. Es öffnete, in der That, das Orchester der Kunst neue, unermeßliche Aussichten; sie konnte sich nun endlos, grenzenlos in der Schöpfung ausdehnen. Vom Oratorio an, wo die Stimme sich mit den Instrumenten verbindet, bis zur Symphonie, wo diese allein gehört werden, welche Macht, welche Fülle der Effekte! Wie alle die zwar unbestimmten, aber dennoch ergreifenden Worte dieser herrlichen Sprache sich mit einander combiniren, sich mit einander verflechten, um zu erschüttern, was des Menschen geheimnißvolle Tiefen Heimlicheres verbergen! Wenn das Orchester seine mächtige Stimme erhebt, so ist's nicht nur die Stimme der wirklichen Welt, sondern der

Welt wie der Mensch sie gedacht und gefühlt, die Stimme welche deren ideales Muster, und alle durch das Schauen dieses göttlichen Bildes in uns erweckten unendlichen Triebe, träumerischen Fantasien, unsäglichen Seufzer der Sehnsucht, unaussprechliche Liebe offenbart. Es ist der Mensch endlich, vertieft, absorbirt in das göttliche Werk, beseelt von dem einigen Leben, das die unendliche Mannigfaltigkeit der Wesen beseelt, der in der Universalsprache, die von allen gesprochen und von allen in irgend einem Grad verstanden wird, ihre wechselseitigen Verhältnisse und seine eigenen Verhältnisse zur harmonischen Gesammtheit der Dinge und zu deren Urheber ausdrückt.

Rufen wir uns einige der bewunderungswürdigen Schöpfungen Beethovens ins Gedächtniß zurück. Jedes dieser Werke entspringt aus einer ursprünglichen Idee, die ihm seine allgemeine Form und seinen Zusammenhang verleiht. Das eine beginnt mit einer ländlichen Scene. Alles ist rein und heiter; alles athmet Ruhe und Frische der Natur bei Sonnenaufgang, wenn die langen Schatten von den Bergen herab dahin schweben in der Ebene wie die Falten am Schleppgewand der Nacht. Ein einfacher und sanfter Gesang ertönt; der Wiederhall trägt ihn von Hügel zu Hügel. Man meint, man wandle dahin auf dem noch bethauten Rasen, wenn die Wälder, die Auen, die Gefilde gleichsam einen unbeschreiblichen Harmoniedunst aushauchen. Tausend Farbenspiele entfalten vor unsern Augen mannigfaltige Gemälde: der unsichtbare Schall, ein sonderbares Geheimniß, wird dumpfer oder bricht in rauschender Lebendigkeit hervor. Allmählig steigt die Sonne am Firmamente; die Luft wird brennend heiß. Die Arbeit ist unterbrochen; fröhliche Tänze sind ihr gefolgt. Bald jedoch drängen die Wolken sich zusammen; ein dumpfes Getöse aus der unbekannten Ferne ver-

kündet das Gewitter; man sieht es noch nicht, man ahnt es; die Wetterwolken werden schwärzer, der Sturm naht heran; Blitze durchkreuzen die Nacht, der Donner rollt mit furchtbarem Toben. Die Tänze hören auf, die Hirten fliehen bestürzt von dannen. Bald aber wird der Himmel wieder heiter; die Hirten versammeln sich auf's Neue, um in einem Lobgesang, einfach wie ihre Herzen, herrlich wie Gottes Schöpfung, Dank, Anbetung, Liebe, alle Gefühle, welche gewissermaaßen den Menschen zum Dollmetscher machen der niedrigern Wesen, der zahllosen Wesen, deren Inbegriff er ist, auszudrücken.

In einem andern Augenblick vergißt der Dichter die Erde, reißt sich los von allem Sinnlichen und läßt uns theilnehmen an jenen unbeschreiblichen Gefühlen, die von nichts Existirendem erweckt zu werden scheinen, luftige Träume der Fantasie, die ein unbekannter Hauch zärtlich wiegt in unbestimmten Räumen, deren Horizonte wechseln und sich verwandeln wie die beweglichen Aspekte und die Farben der Abendsonne, in der geheimnißvollen Stunde wo die Dämmerung ihre halb düstern, halb durchsichtigen Fittige ausbreitet.

Jetzt tritt ein feierlicheres Schauspiel, eine großartigere Vision vor unsere Augen. Schon bei den ersten Taktschlägen fühlen wir uns in eine ideale Sphäre dahingerissen. Wir sind Zeugen der Entstehung einer Welt. Alles ist anfangs gemischt, gewissermaaßen zusammengeschmolzen. Allmählig treten die Gegenstände schärfer aus dem gemeinsamen Hintergrunde hervor. Vom Baß unterstützt der sie zur Einheit zurückführt, ertönen die Akkorde und verketten sich nach dem Rhythmus einer Melodie, dem Ausdruck des Menschen und der Empfindungen, welche die vor seinen Augen im Gebährungsprozeß begriffene Natur in ihm erweckt, eines geheimen anfänglichen Wirkens der blinden Urkräfte. Sodann er=

scheint plötzlich das Leben. Ein Gesang der in der Harmonie als Keim lag, bricht auf einmal seine Hüllen. Andere Stimmen antworten dieser ersten Stimme; sie vermengen sich, umschlingen sich, entfliehen, kehren zurück, seufzen manchmal einsam, und zuweilen erschallen sie zusammen, wie wenn aus der tiefen und weiten Brust des Orchesters die Stimme der Schöpfung selber hervordränge.

Die Fortschritte der Musik, wenn man sie auf den Grund zurückführt, bieten, seit der Zeit wo die christliche Kunst begründet wurde bis auf den heutigen Tag, mehrere von einander geschiedene Perioden dar. Die erste davon wird charakterisirt durch die Einheit des Tones; dieß heißt jedoch nicht daß ein Ton nicht auf einen andern Ton folgen konnte, wohl aber daß beide ihre absolute Natur beibehielten und aufeinanderfolgten ohne sich miteinander zu verbinden, ohne in einander zu verschmelzen. In der zweiten Periode brachte die Anwendung der chromatischen Veränderungen zwischen diesen verschiedenen Tönen die Verbindung zu Stande welche die Tonalität des Kirchengesanges unmöglich machte; daher das Entstehen einer neuen Musik, welche dazu geeignet war die menschlichen Leidenschaften auszudrücken. Als die leidenschaftlichen Accente sich vervielfältigten, führte die Nothwendigkeit, den natürlichen Noten der Akkorde Attraktion nach oben und nach unten zu geben, zu einer andern Veränderung, der Enharmonie, welche zwischen den verschiedenen Tönen neue Verwandtschaften entwickelte und sie durch eine Art innigerer Verschmelzung miteinander vereinigte. Die jetzige Tendenz endlich scheint zu seyn diese Verschmelzung vollends zu bewerkstelligen, um aus allen bisher zerstreuten Elementen der Kunst, die aber allmählig einander näher gebracht wurden, ein einziges organisches Ganze zu machen. Und, wie wunderbar! diese Tendenz, die an die Gesetze unserer

Natur gebunden ist und durch diese bestimmt wird, ist weiter nichts als eine besondere Form der ewigen Tendenz, welcher zufolge die stets zunehmende Vereinigung des Menschen mit Gott und mit der Welt die er zu Gott erhebt, indem er selber zu diesem letzten Ziele sich erhebt, nach dem alles was ist, ewig und unaufhaltsam strebt, zu Stande kommt.

Zweites Kapitel.

Poesie.

Die Poesie ist, in einem allgemeinen und streng wahren Sinn, die Kunst selbst, oder das verkörperte, mit einer sinnlichen Form bekleidete Schöne. Die Welt also ist eine große Poesie, die Poesie Gottes, welche wir uns bestreben in der unsrigen darzustellen. Weil wir aber das Werk des Schöpfers, in seiner unbegränzten Mannigfaltigkeit weder umfassen, noch in seiner Einheit verstehen können, zerstückeln wir diese göttliche Poesie, je nach der Verschiedenheit ihrer Verhältnisse mit unsern verschiedenen Fähigkeiten, und mit den verschiedenen Ordnungen von Mitteln, die uns zu Gebote stehen, um unsere Ideen und die Eindrücke, die wir erhalten, auszudrücken. Daher die verschiedenen Künste, einzelne Bruchstücke der universellen Poesie. Die Baukunst ist eine Poesie, die Poesie der Körperwelt, der leblosen Formen; die Bildhauerei, die Malerei sind eine Poesie, die Poesie der organischen Welt, der lebenden Formen und der Farben; die Musik auch ist eine Poesie, die Poesie der Töne, welche die innerste, unsichtbare Form der Wesen, ihre Natur mit einem Worte, und in den erhabensten die Gefühle, welche in ihnen die ewigen Urbilder, die der Geist betrachtet, und die äußern Dinge, welche die Sinne wahrnehmen, ausdrückt.

Jedoch, obgleich in allen Künsten eine wahre Poesie liegt, die ihre reelle Grundlage bildet, und man ihre Erzeugnisse bloß nach dem Maaßstab, so zu sagen, der Poesie die in ihnen liegt, beurtheilen kann, so hat man doch überall diesen Namen spezieller der Kunst gegeben, deren Mittel die artikulirte Sprache ist. Wirklich ist auch die Sprache, wo die Idee, eng verbunden mit ihrer sinnlichen Form, und weniger von ihr verschleiert, in ihrem vollen Glanze erscheint, die Sprache welche auf alle Kräfte des Menschen einwirkt, um gleichzeitig die innere Schauung des idealen Vorbildes und das Gefühl, welches dessen Besitz ausmacht, den innern Genuß hervorzubringen, der höchste Ausdruck des Schönen.

Jedoch ist die Sprache das Mittel der Poesie, nicht die Poesie selbst. Vermöge der auf die absolute Essenz der Dinge begründeten Gesetze, drückt sie die reinen Ideen und ihre logischen Verhältnisse aus. Nun aber liegen die Ideen und ihre rein intellektuellen Verhältnisse außer dem Gebiete der Kunst. Die Kunst umfaßt zwar die Idee, aber die den Sinnen faßlich gemachte Idee. Ihr Sinnbild und ihr Typus ist die Welt, wo Gott sich offenbart in der unzählbaren Menge der Wesen, welche ihn theilweise zurückstrahlen, und unter den Bedingungen jedes endlichen Daseyns ein unvollkommnes und dunkles Bild von ihm darbieten. Die Poesie ist also nicht ein abstrakter Begriff von Gott wohl aber die äußere Offenbarung Gottes, die Welt die er mit seinem Leben durchdringt und belebt, welche in dem unbegrenzten Raum gleichsam sein unermeßlicher und herrlicher Schatten ist; die Poesie ist alles was dieses große und hinreißende Schauspiel, in dem Menschen der es betrachtet, an Gedanken, an Gefühlen, an unaussprechlichem Sehnen und an Bewunderung und Liebe, erweckt; sie ist endlich der Mensch selbst, sich außer

sich darstellend, seine eigene Natur in ihren Verhältnissen mit den Dingen und dem Schöpfer der Dinge äußernd; sie ist die Fleischwerdung des unsichtbaren Wortes, die innere Strahlung seiner Intelligenz, seiner Form, wodurch, wie das unendliche Wesen, er sich selbst alles sagt was er ist.

Die Poesie ist also nicht der unmittelbare Ausdruck des Wahren, aber der Ausdruck des Schönen; sie verbindet mit der reinen Idee das Bild das diese verkörpert, und die Gefühle welche sie natürlich in uns erweckt. Um diese Gefühle zu erwecken, um dieses Bild zu malen, muß sie sofort ihre Mittel in den physischen und physiologischen Elementen der Sprache suchen, in dem ausdrucksvollen Schall, in dem Rhythmus, der Bewegung, der Cadenz, in dem Takte. Dadurch schließt sie sich an die Musik an; und in der That, aus derselben Wurzel entsprossen, ist sie deren Entwickelung, derjenigen ähnlich die in dem Menschen vorgeht, wenn, ohne aufzuhören zu fühlen, er anfängt zu denken. Darum waren ursprünglich die Poesie und die Musik unzertrennlich miteinander verbunden. Sie ergänzten sich wechselseitig; innig verschwistert, bildeten sie gleichsam eine untheilbare Aeußerung des ganzen Menschen; und als sie sich später theilten, haben sie eine gegenseitige Anziehung, eine gegenseitige Verwandtschaft bewahrt, die noch an ihre ursprüngliche Verbindung erinnert.* Die Poesie hat gleicherweise vielfache, obgleich weniger direkte Beziehungen mit den andern Künsten. Sie stellt die körperlichen belebten und todten Formen dar, sie vergegenwärtigt sie, sie knetet die leblose Materie, sie meißelt, sie sticht, zeichnet, malt, sie entfaltet vor dem innern Auge alle Reichthümer der Schöpfung.

Man darf die Poesie nicht mit deren Einkleidung in ihre ma-

* Der Poet redet nicht, er singt; dieser Ausdruck findet sich in allen Sprachen.

teriellen Formen verwechseln. Der Vers ist eine dieser Formen und zwar die allgemeinste; allein er ist nicht die einzige, er gehört nicht streng genommen zur Wesenheit der Kunst. Es kann eine Poesie geben ohne Verse, daß heißt, ohne ein gewisses symetrisches Maaß, gleich wie es Verse giebt ohne Poesie. Nichts ist übrigens veränderlicher als die poetische Form bei den verschiedenen Völkern. Von dem Genius jeder Sprache, von ihrer logischen und prosodischen Anordnung, von ihrer eigenen Betonung abhängig, bildet sie solche Verschiedenheiten dar, daß man nicht weiß, was dieselben in einigen alten Sprachen charakterisirte, wie z. B. im Hebräischen, obgleich die erhabene Poesie der Bibel uns noch zu einer Bewunderung hinreißt, welche so viele Jahrhunderte nicht vermindert haben. Welches übrigens auch ihre unzähligen Modifikationen seyen, so enthält sie immer ein mehr oder weniger offenbares, mehr oder weniger verschleiertes, harmonisches Element, eine Auswahl, eine Verbindung, eine Verkettung ausdrucksvoller Laute, nebst einem Rhythmus, oder einer Folge von Rhythmen, die dem Gedanken, dem Gefühl welches das Wort ausdrückt, entsprechend sind, und welche durch ihren Eindruck auf die Sinne dazu beitragen, es hervorzubringen. Diese Rhythmen aber können regelmäßig, symetrisch seyn oder nicht. Sind sie symetrisch, so bilden sie den Vers; ohne Symetrie, bilden sie was man Prosa nennt.

Diese beiden Ordnungen von Rhythmen haben eine gleich innige Verbindung mit der Tonkunst, aber jede mit einem verschiedenen Musik-System. Die Prosa entspricht der auf die gregorianische oder kirchliche Tonalität gegründeten Musik. Wie sie ohne strengen Takt, wechselt sie auch wie sie ihre Rhythmen und verkettet sie nach Gefallen, in diesem Betracht der Natur näher, deren Eingebungen sie frei folgt. Der Vers entspricht der, den strengen

Regeln unsrer neuern Tonalität unterworfenen Musik. Er ist bestimmten Regeln über Rhythmus und Takt untergeordnet: woraus, je nach der periodischen Wiederholung, der obligaten Cadenz, des einförmigen Metrums, ein lebhafterer Eindruck von Harmonie entspringt, aber von einer materiellen Harmonie, welche für sich allein nichts ausdrückt, obgleich sich alles, vermittelst Combinationen, man möchte sagen chromatischer Veränderungen, durch sie ausdrücken läßt, Veränderungen wovon eine der Wirkungen ist, die Symetrie selbst, welche den Vers von der Prosa unterscheidet, zu verhüllen, und die Eintönigkeit minder auffallend zu machen.

Die Harmonie also, ausschließlich dem Verse eigen, steht in direkter Beziehung zu den Sinnen. Die Harmonie der Sprache, von den Fesseln eines symetrischen Metrums befreit, sich mit dem Ausdruck des Tons und des Accents identifizirend, steht in direkter Beziehung mit dem Gefühle oder mit dem Geist. Es ist klar, daß wir hier nur von den unterscheidenden Charakteren dieser beiden Ordnungen von Harmonie sprechen, die überdieß zahlreiche gemeinschaftliche Merkmale haben. Bei ihrem Ursprunge waren sie mit einander vermischt, wie wir es schon mehrmals bemerkt haben. Als sie in der Folge sich trennten, als zwei Arten von Reden entstanden, die freie und die gebundene Rede, die Prosa und der Vers, mußte der Vers durch das was er Künstliches und in diesem Sinn von der gewöhnlichen Art zu reden Abweichendes hat, besser sich für den Mund der Götter, Monarchen, Helden, Großen, aller auf irgend eine Weise über der Menschheit, oder blos außer ihr dargestellten Personen, schicken. Eine conventionnelle Natur bedurfte einer conventionnellen Sprache; davon hing zum Theil die Wahrheit der Kunst ab. Man setze die Ilias, die Aeneis, Athalie, Rodogune und,

in einer sehr verschiedenen Art, die „pestkranken Thiere" in Prosa um, die Sprache wird zweifelsohne materiell natürlicher seyn, aber zu gleicher Zeit auch weniger wahr.

Man kann nie genug an jenes schöne Gesetz der Einheit erinnern, vermöge dessen die Entwickelung der Kunst, in ihren fortschreitenden Perioden, die Entwickelung des Menschen darstellt, welche letztere wieder die Entwickelung der Schöpfung repräsentirt. Wir haben es in der Baukunst, der Bildhauerei, der Malerei, der Tonkunst gezeigt. Wir haben gesehen daß, wie der physische Bau der Welt zugleich der Urort, die Mutterform war, worin sich die Wesen in steigender Vervollkommnung bilden, und der Tempel den Gott mit sich selbst erfüllt, so auch der Tempel das erste Erzeugniß der menschlichen Kunst war, der Urort, die Mutterform aller andern Künste, welche er nacheinander erzeugte durch eine Art organischer und spontaner Ausbildung. So war zuerst die Poesie, der direkte Ausdruck des intelligenten und moralischen Menschen, ein Aufschwung zu dem Schöpfer, eine Stimme der Anbetung, der Dankbarkeit, der Liebe. Die alten Vedas sind nur eine Sammlung von Hymnen, und die in den Heiligthümern des alten Grichenlands aufbewahrten Gesänge, von Jahrhundert zu Jahrhundert in den Ceremonien der Mysterien wiederholt, waren auch weiter nichts. Das instinktartige Streben nach dem unendlichen Prinzip alles Seyns, ist, in der Sphäre dessen was denkt und fühlt, die Aeußerung des nothwendigen Gesetzes, welchem zufolge die Wesen aller Abstufungen nach dem ewigen Mittelpunkt, nach der höchsten Ursache hingezogen werden, welche der Grund ihres Ursprungs nnd das Ziel ihrer Tendenz ist. Die mächtige Attraktion welche die Welten an die Welten reiht bis in die äußersten Grenzen des Raums, ist nur ein Zweig dieses höch-

sten und allgemeinen Gesetzes. Von Grund aus immer dasselbe, vervielfältigt es sich in seinem äußern Anschein, aber in seinem äußern Anschein allein, und in dem Maaße wie sich die Wesen erheben. So wie dieses Gesetz in der Intelligenz sich bildet, treibt ein innerer, natürlicher und ohne Nachdenken entstandener Impuls, das Geschöpf an, das Leben an seiner Quelle selbst zu suchen, es in sich zu saugen, sich zu stillen an der göttlichen Brust, wie das Kind an der Brust seiner Mutter. Seine Wünsche, seine Liebe erheben sich von selbst, erheben sich ohne Aufhören; es möchte sich eintauchen, sich verlieren in diesem unermeßlichen Ocean des Wahren, des Guten, des Schönen, wovon es kaum einen Schatten entdeckt, sich unendlich in ihm ausdehnen, sich von seinem lebendigen Lichte nähren, einer reinen Nahrung des Geistes, sich in ihm versenken, eins werden mit dem was Alles ist. Dieses Sehnen, diese Liebe, verkörpert in der Stimme, hauchen sich in melodischen Tönen aus: dieß ist die erste Poesie.

Bald hernach, als das Bedürfniß zu wissen den Gedanken ausbildete, versuchte der Mensch sich die Erscheinungen zu erklären welche seinen Blicken auffielen, sich selbst zu erklären; er fragte sich was er sey, wie er sey, warum er sey, er befragte seine Vernunft über die nothwendige Ursache und die zufälligen Ursachen, über Gott und über die Welt. Er begann da eine schwierige, große Aufgabe, die immerwährende Aufgabe der Menschheit, die immer fortgesetzt und nie beendigt wird. Seine ersten Ansichten, ganz instinktartig, ganz aus unmittelbarer Anschauung und plötzlicher Erleuchtung entsprossen, bezeichneten zugleich die Entstehung der Religion, in sofern sie dogmatisch; denn wir haben so eben gezeigt daß sie als Gefühl einen frühern Ursprung hat; und die Entstehung der Philosophie, welche ihren Ursprung in der Religion hat. Alsdann erscheinen die theologi-

schen und kosmogonischen Dichtungen, welche bei allen Völkern mit der priesterlichen Periode zusammenfallen, und woraus besonders ihre sogenannten heiligen Bücher, oder einfacher das Buch besteht, weil es, nach dem angenommenen Glauben, das eigentliche Wort, das offenbarte, das göttliche Wort enthielt. Von der Ansicht, die man von Gott hatte, kam diejenige die man sich von seinem Werk bildete; denn man konnte nur dem zufälligen Wesen den frühern Begriff vom nothwendigen Wesen beilegen, und die Cosmologie war wirklich bloß die Verkörperung der Theologie. Innig miteinander verbunden, bildeten sie sich überall gleichzeitig. So fängt das erste Buch Mosis mit der Erzählung der Schöpfung an, eine Erzählung an welcher der antike Geist bemerkbar ist, worin der Gedanke, mit einer Tiefe die selbst unsere Wissenschaft staunen macht, in göttlich-einfachen Formen und mit übermenschlicher Majestät, sich darbietet.

Weil wir das erste Buch Mosis genannt haben, wollen wir gleich alles von der Poesie der Hebräer sagen, um so mehr, da sie beinahe keinen Punkt zur Vergleichung mit der Poesie der andern zugleich lebenden Nationen darbietet.

Was sie vor allen bezeichnet, ist die traditionelle Idee unter den Juden, auf welcher ihre ganze Gesetzgebung beruht, nämlich der Einheit Gottes, und der von ihm gemachten Wahl des Geschlechts Abraham's zu seinem Lieblingsvolk; ein heiliges, gesegnetes Geschlecht, welches sein Glaube, seine Gesetze, seine Sitten, von den unheiligen Geschlechtern trennte, mit welchen sich zu vermischen ihm verboten war, und über welche, unter einem geheimnißvollen Führer, der von den ersten Zeiten an vorhergesagt und ein fortwährender Gegenstand ihrer Erwartung war, sie eines Tags ihre Herrschaft ausdehnen sollten. Daher finden wir in den hebräischen Gedichten, welches übrigens

auch ihr Gegenstand sey, einen damals einzigen Grund von strengem Spiritualismus, was den Gedanken betrifft, obgleich der Ausdruck an Bildern überströmt, und eine heftige Sehnsucht nach der Zukunft, wo, unter einem geheimnißvollen Schleier, die hohe Bestimmung des Volkes Gottes und seine glänzenden Erwartungen keimten. Ungeduldig der Gegenwart, von Begierde gedrungen, ist seine ganze Poesie prophetisch; sie ist es in den Lobgesängen, in den Gebeten, in den leidenschaftlichen Gesängen, in den Warnungen, den Verwünschungen, den Drohungen dieser seltsamen Menschen, welche, vom Geiste plötzlich ergriffen, in der Einsamkeit, wo sie gewöhnlich lebten, ihr glühendes Wort gegen die Ungerechten schleuderten, gegen die Menge die dem Gotte ihrer Väter abtrünnig geworden, gegen die Großen, die Könige, deren Beispiel sie von seiner Verehrung abwendig machte, gegen die verdorbenen und pflichtvergessenen Priester; sie ist prophetisch, ob sie in ernsten Sprüchen an die Vorschriften der Weisheit ermahne, oder die keusche Liebe des Gatten und der Gattin in Seufzern aushauche, oder in Erzählungen voll reizender Anmuth die Sitten der ersten Zeiten uns male, die liebliche Unschuld dieses patriarchalischen Lebens, welches unter einem reinen, ruhigen, wie Quellwasser hellen Himmel dahinfloß, mitten in Feldern und Fluren.

Ein Gedicht vielleicht arabischen oder chaldäischen Ursprungs, aber von sehr hohem Alter unter den Hebräern selbst, zeigt uns einen ganz besondern Charakter. Wir meinen das Buch Hiob. Die unermeßliche Frage vom Guten und Bösen, in ihren Beziehungen zur Gerechtigkeit Gottes und dem irdischen Zustande des Menschen, wird darin in der großartigen Weise der ersten Zeiten abgehandelt, wo das poetische Bild, der malerische Ausdruck das rührende Wort und das logische Verfahren der Rede

ersetzten, ohne daß der Hauptgedanke dadurch weniger klar und lebhaft hervortrat. Dieser Hauptgedanke, in Hiob, ist daß Gott hienieden das Wohl und Wehe, nach immer gerechten Rathschlüssen und providentiellen Absichten austheilt, an welche wir fest glauben müssen, obgleich wir sie weder erkennen noch verstehen können. Bemerkenswerth ist daß man in diesem Buche keine Anspielung auf den ersten Fall des Menschen findet, dessen Sünde sich erblich auf seine Nachkommen übertragen hätte, und daß keiner der Gedanken des Autors auf diese Thatsache Bezug hat, die ihm eine direkte Lösung der Frage, die ihn beschäftigte, gegeben hätte. Niemals, übrigens, erhob sich aus dem Innern des Menschen eine trübere Wehklage; niemals brach das gründliche Elend unserer gegenwärtigen Lage, wenn man sie mit dem innersten Sehnen unsers Wesens vergleicht, in schmerzlichern und bittrern Klagen, in zerreißendern Tönen aus. Es ist die Verzweiflung einer unendlichen Sehnsucht, welche endlich ein gleich unendlicher Glaube lindert, und in den Frieden einer ruhigen Erwartung umwandelt.

Die weitschweifigen indischen Epopeen, spätern Ursprungs als die rein theologische Periode, offenbaren einen schon bedeutenden Fortschritt. Philosophische Gedanken, aus dem Bedürfniß entsprungen, von der Wirkung zu der Ursache, von den flüchtigen veränderlichen Erscheinungen, zur unveränderlich ewigen Ursache der Erscheinungen sich zu erheben, thun die steigende Thätigkeit des Geistes kund. Der Mensch entwindet sich aus dem Schooße der Natur; er erscheint als ein persönliches Wesen seiner selbst bewußt, durch seine freie Kraft gegen die verhängnißvollen Kräfte zurückwirkend, welche ihn von allen Seiten umklammern. Es ist jedoch nicht der völlig befreite Mensch, der wirkliche Mensch, aber eine Art historischen und mythischen

Sinnbildes der Menschheit, welche anfängt sich ihrer Fesseln zu entledigen, ihre Hülle zu durchbrechen, und die noch zum Theil in der absoluten Substanz von der sie, der indischen Idee nach, ausgeht, und in der Urwelt, in dem göttlichen Ei, der allgemeinen Mutterform der Wesen, verborgen ist.

Diese Poesie des alten Orients zeichnet sich zugleich durch eine erstaunliche Erhabenheit des Gedankens und durch eine mächtige plastische Kraft aus. Reich an Formen und Farben, von warmen Lichte übergossen, entfaltet sie sich mit dem Glanze und der Pracht der Natur in diesen reichen Gegenden, und, wie ihre tiefen, unermeßlichen Flüsse, rollt sie ihre breiten Wellen dahin, welche sich in einem unergründlichen und unbegrenzten Ocean verlieren.

In spätern Zeiten hatte Indien auch sein Drama, welches von seinem Epos abstammte. Wer glaubte nicht, in der Sakuntala, worin ein so lebhaftes Gefühl der äußern Schöpfung herrscht, woraus ein so feiner und lieblicher Wohlgeruch von alter Einfachheit athmet, ein Bruchstück aus dem Maha-Barata oder aus dem Ramayana zu lesen?

Von diesen der glaubwürdigen Geschichte vorhergegangenen Zeiten haben sich keine Denkmäler bei den andern asiatischen Völkern erhalten, ausgenommen vielleicht einige Gesänge in den Chi-King, kalte Erzeugnisse worin man blos den ernsten und moralischen Charakter einer Nation wiederfindet, welche von ihrer Entstehung an gänzlich des Kunstsinns beraubt gewesen zu seyn scheint. Aegypten hat uns auch nichts zurückgelassen. Es ist sogar zweifelhaft, ob dieses Land, vor dem Einfall der Perser eine andere Poesie gehabt habe, als seine religiösen Loblieder*.

* Die Aegypter hatten Gesänge für die verschiedenen Arbeiten; allein diese Gesänge, bestimmt die

Diese priesterliche Poesie, ein Ausdruck des Dogma's und der instinktiven Gefühle welche den Menschen zu der Gottheit erheben, war gleichermaaßen die einzige Poesie der Griechen, bis zur Zeit wo das dorische Geschlecht bestimmt die Oberhand erhalten hatte, und die befreiten Künste alle eine neue Richtung nahmen. Das Heldengedicht entstand mit Homer, in mancher Hinsicht ganz verschieden von dem Heldengedicht, welches wir in Indien mit der Entwickelung der philosophischen Vernunft und der menschlichen Thätigkeit sich erzeugen sehen. Es bietet, was dem Scheine nach seltsam ist, zugleich einen weniger ausgesprochenen Spiritualismus und eine weniger lebhafte Beschäftigung mit der Natur und ihren verhängnißvollen Gesetzen dar. Und dann, im indischen Heldengedicht, mit Ideen verbunden nach welchen der Schöpfer und die Schöpfung nur zwei Seiten einer und derselben Einheit waren, wurde die Materie spiritualisirt, während der Geist materialisirt wurde, in dieser untheilbaren Einheit; die Natur und ihre Kräfte bekamen so den Charakter der Unendlichkeit, welche der höchsten Ursache, dem nothwendigen, absoluten Wesen eigen ist; und überdieß, da in Folge dieser ursprünglichen Begriffe, das indische Heldengedicht in der Individualisation der Wesen im Schooße des großen Alls nur eine Mythe, eine Täuschung des Geistes sah, so stellte es viel eher den kosmischen Menschen als den wahren, für sich abgeschlossenen und mit einer individuell vollständigen Existenz begabten Menschen dar.

Homer versetzt uns in eine Welt die direkt entgegengesetzten Begriffen entspricht. Die pantheistische Einheit war zerbrochen

Bewegung durch den Rhythmus zu ordnen, und daher der Poesie fremd, können nicht zu den Erzeugnissen dieser Kunst gerechnet werden.

worden. Im Besitz seiner selbst, seines vollen Lebens, seiner Persönlichkeit, ist der Mensch nicht mehr diese Art Schatten, der wie ein idealer Typus in der Unermeßlichkeit des unendlichen Wesens dahin schwebt. Das unendliche Wesen selbst ist in seine geheimnißvollen Tiefen zurückgekehrt, dadurch daß es aufhörte der Gegenstand der reinen Betrachtung des Menschen zu seyn. Es bleibt nur ein, je nach seinen verschiedenen Aspekten zerlegtes und mit der menschlichen Gestalt bekleidetes Bild davon. Der Mensch war versunken gewesen in Gott und in der Natur, eins mit Gott, nun ist Gott in den Menschen versunken. Individuell vervielfacht, handelt Gott wie er, wird leidenschaftlich wie er, und diese menschlichen Götter entzweien sich, schimpfen sich, bekämpfen sich, erzürnen, besänftigen sich, betrüben und freuen sich, unterscheiden sich von ihm nur durch das Privilegium der Unsterblichkeit und durch eine größere Macht.

So bezeichnet also das homerische Heldengedicht die Epoche wo der Mensch, nachdem er volle Kenntniß von sich erlangt hat, sich mitten in der Welt frei fühlt; und zu gleicher Zeit stellt es die Arten seiner Thätigkeit dar, die Religion, die Gesetze, die Gebräuche, die Sitten, die Civilisation endlich, so wie sie sich bei den Griechen unter dem dorischen Einfluß ausbildete. Neulich aus ihren rauhen Gebirgen herabgestiegen, ganz nahe noch bei dem rohen, halbwilden Zustande ihrer uncultivirten Voraltern, bieten sie eine seltsam poetische Mischung von Barbarei und Heroismus, von wilden Leidenschaften und naiver Zärtlichkeit, von unvollkommenen, verwirrten moralischen Ideen und von den feinsten Gefühlen, den hochherzigsten Naturtrieben. Ihre Augen, in denen so eben der Zorn funkelte, füllen sich mit heiligen Thränen des Mitleids. Die Bande der Familie und diejenigen der Sympathie haben bei ihnen den ersten, den unzerstörbaren

Faden der Gesellschaft gesponnen. Der Vater, die Mutter, das Kind, der Bruder, der Freund, alles hat sein Vorbild von einer Wahrheit, einer beinahe unerreichbaren Schönheit, in dieser einfachen und prächtigen Poesie, welche uns bewegt durch die lebhafte Schilderung der Trauer und der Freude, der Furcht und der Hoffnung, der so hinfälligen Güter und der so zahlreichen Uebel, der so bittern Unfälle des Lebens und seiner plötzlichen Catastrophen; oder uns schwelgen läßt in dem süßen Zauber der Natur, in den am Hügel hängenden Wäldern, einen Bach entlang, der sich durch lachende Ebenen schlängelt, oder am Ufer eines Gießbachs, der von Felsen herab durch kühle Thäler rauscht, und durch Felder bedeckt mit gelben Aehren, welche sich neigen und erheben unter den beweglichen Wolken die der Wind vor sich her jagt. Der Zauber der wohlklingenden, betonten Sprache, ihr wundervoller Reichthum, die unendliche Verschiedenheit ihrer Schattirungen, gesellt zu diesen Täuschungen noch eine neue Täuschung hinzu. Wechselsweise rasch, majestätisch, finster, gedrängt, anmuthig, lieblich, malt die Harmonie des Verses dem Ohr was die Worte ausdrücken, es sey nun daß der Vater der Götter den Olymp durch eine Bewegung seiner Augenbraunen erschüttere, oder daß der Hauch der Zeit die Generationen der Menschen wie Herbstblätter von ihrem Stengel abstreife.

Das Heldengedicht, man sieht es, entspricht einer sehr merkwürdigen Periode in der Entwickelung des Menschen, der seiner frühern Bande ledig und ein persönliches Wesen geworden ist. Jedoch ist der um so zu sagen das Individuum in seiner vollständigen Unabhängigkeit bildende Prozeß noch nicht vollendet. Das Leben, die individuelle Handlung, verschmilzt, versinkt in der gesellschaftlichen Handlung, dem gesellschaftlichen Leben, in der

Geschlechts- und Völker-Einheit. Das Heldengedicht ist die Geschichte in ihrer ersten, ihrer poetischen Gestalt, zur Zeit des kindlichen Glaubens, als die Fantasie, die Ursachen nicht kennend, sie personnifizirte in einer Menge von Wesen, deren unbestimmte Gestalt und unbestimmte Macht gestatteten eine Welt von Wundern zu erschaffen, übereinstimmend mit dem den Menschen angebornen Gefühl einer geheimnißvollen, unermeßlichen Macht, mit seinen unbegrenzten Begierden und jenem unbekannten, innigen und verborgenen Etwas, das ihn über den engen Kreis hinauszieht welchen die materiellen Realitäten um ihn bilden. Darum gehört das Heldengedicht nur der Jugend der Völker an, der Periode welche derjenigen der Wissenschaft, des strengen Denkens, des logischen Verfahrens, der in der natürlichen Sphäre des Möglichen enthaltenen und durch ihre Gesetze allein regierten Thätigkeit, vorangeht. Es enthält den Keim des Drama's, und ist nicht das Drama; denn das Drama ist das Individuum, nicht außer der Gesellschaft, aber darin ein Leben lebend welches von ihm ausgeht und zu ihm zurückkehrt, das Individuum welches sich darin kund thut durch das was es auszeichnet und es unterscheidend darstellt.

Jedoch leitet sich das Drama, wenn es auch in diesem Sinne von dem Heldengedicht ausgeht und dessen nothwendige Entwickelung ist, so wie die Entwickelung des Individuums eine nothwendige Folge der fortschreitenden Ausbildung der menschlichen Natur ist, in einem andern Sinne aus der theologischen und priesterlichen Poesie her. Plato berichtet uns* daß die Tragödie einen viel frühzeitigern Ursprung hatte als Thespis und Phryniche, früher selbst als die Gründung Athens. Jene alte Tra-

* Minos, *finem vers.*

gödie, ein Ausdruck der religiösen Glaubensmeinungen, setzte diese in Thätigkeit; sie zeigte den Blicken die unsichtbaren Mysterien Gottes in der Natur, die geheimen Kräfte der Welt, die Mächte des Himmels, der Erde, der Hölle, personifizirt, mit einem Körper bekleidet, die Sprache des Menschen sprechend und seine Schicksale lenkend. Sie zeigte ihn wie er kämpft mit diesen fürchterlichen, unerbittlichen Mächten, über die er endlich siegen mußte, wenigstens über die welche ihn unter der eisernen Hand einer blinden Nothwendigkeit niederdrückten. Der Prometheus von Aeschylos ist für uns der Typus dieses finstern Dramas riesiger Größe, worin eine, jenen tiefen Bewegungen welche den Ozean bis in seine nächtlichen Abgründe erschüttern, ähnliche Poesie liegt. Man sieht selbst in Sophokles die auffallenden Spuren dieser Ur-Poesie. Seine Trilogie des Oedipos bietet eine offenbare Verwandtschaft mit den Drama der vergangenen Zeitalter dar, obgleich das seinige durch den historischen Charakter, durch die Schilderung der Begebenheiten und der wirklichen Leidenschaften, dem homerischen Heldengedicht näher steht. Es hat darin seine Haupt-Wurzel, und was es davon unterscheidet, ist, daß das Heldengedicht, wie wir schon gezeigt haben, in einer ausgedehnten und zusammengesetzten Erzählung ein ganzes Geschlecht, ein Volk, und alle Dinge des gewöhnlichen Lebens, seine Religion, seine Gesetze, Meinungen und Sitten darstellt; während das Drama, in einer einzelnen Thatsache, die mit der Täuschung der Wirklichkeit, der Stimme, der Betonung, der Bewegung wiedergegeben wird, den individuellen Menschen, sein bestimmtes und eigenes Leben darstellt. In der Entwickelung der Poesie, durchaus der Entwickelung der Menschheit ähnlich, ist das Drama einer der Ausdrücke der Veränderung, welche in ihr vorging und auf die Kunst zurückstrahlte, als die Hymne zur Ode

ward, als den theologischen Poeten, welche das Dogma und das moralische Gesetz vortrug, Orpheus, Museus und jenem ganzen Cyclus von göttlichen Sängern, die Poeten welche den Menschen und seine innere Natur darstellten, Tyrtheus, Alkeus, Simonides, Pindar, Sappho, Anakreon, folgten, nebst der Menge von lyrischen Dichtern, Echos der Welt, die seufzt, stöhnt, sich erregt in uns, und in Schwingungen bei jedem Hauche gleich einer Aeolsharfe, tönt.

Da das Drama die Einführung der moralischen Freiheit in die Kunst ist, umfaßt es zugleich die beiden Elemente der frühern Poesie, das göttliche und das menschliche Element, verbunden in ihm wie sie sich im Menschen verbinden. Kein Drama, in der That, ohne Kampf, und kein innerer Kampf der nicht der Streit zweier entgegengesetzten Triebe wäre. Die Leidenschaft reißt das Individuum in einer bestimmten Richtung hin durch die Liebe seiner selbst: das Pflichtgefühl giebt ihm eine entgegengesetzte Richtung, vermöge der höhern Liebe, woraus mit der Aufopferung, die erhaltende Ordnung des Ganzen entsteht. Das Drama ist, in der Entwickelung einer einzelnen Handlung, die lebhafte Schilderung des immer bestehenden Krieges der zwei Prinzipien die sich den Menschen streitig machen, ihn zerreißen, ihn zerfleischen: und das Interesse des Dramas, welches, durch die vielfachen Zwischenfälle, die Alternativen des Kampfes, den Zuschauer bang und verwirrt bis zur Entscheidung hinreißen soll, entspringt zugleich aus der Wahrheit dieser Schilderung selbst, welche die des menschlischen Lebens ist, und aus dem unbesiegbaren, heißen und schmerzlicher Bangigkeit vollen Wunsche zu wissen, welchem der beiden feindlichen Prinzipien der Sieg verbleiben wird; das heißt, aus der Lösung, in einem Punkte der Zeit und des Raums, des großen Problems

welches ohne Aufhören die Menschheit beschäftigt seit ihrem Entstehen, des Grundproblems der Schöpfung. Hieraus folgt daß das göttliche Element, eine nothwendige Bedingung der Freiheit, des moralischen Kampfes, eine gleich nothwendige Bedingung des Dramas ist, und daß folglich, sobald dieses Element bei einem Volke abnimmt, und dem Erlöschen entgegengeht, auch das Drama sinkt und erlischt, oder in etwas unförmliches und monstruöses ausartet, in jenen andern Kampf welchen die Opposition der rein thierischen Triebe erzeugt, oder in den noch niedrern der blinden und gefühllosen Theilchen eines in Auflösung begriffenen Leichnams.

Das Drama theilt sich in zwei verschiedene Classen: die Tragödie und die Comödie. Die Tragödie schildert eine ernste, feierliche, pathetische Handlung, tiefe und heftige Leidenschaften, Personen denen das Blendwerk der Fantasie eine mehr ehrfurchtgebietende Majestät, einen höher poetischen Charakter verleiht. Die Comödie zeichnet den Menschen und die Triebfedern die ihn in einer minder erhabenen Sphäre bewegen, die gewöhnlichen Scenen des Lebens, die häuslichen Sitten, die Lächerlichkeiten, die Laster, das Treiben der gewöhnlichen Leidenschaften. Die Tragödie, indem sie uns in eine ideale Welt versetzt, erhebt uns über uns selbst; sie bewegt was unsre Natur edelstes und größtes besitzt, die sympathischen Triebe. Die Comödie zeigt uns, im Gegentheil, die Welt wie sie ist, in ihrer kleinlichen und gemeinen Wahrheit, und schmeichelt heimlich der eigensüchtigen Individualität des schlechten Prinzips. Mit einem Wort, und im Sinne der Alten, die Tragödie erregt Schrecken und Mitleid, die Comödie macht lachen.

Hier bietet sich eine für die Menschenlehre höchst wichtige

Frage dar, über welche die Philosophie bis jetzt nur wenig Licht verbreitet hat: Was ist das Lachen? Man hat zwar wohl beobachtet daß kein Thier lacht, daß das Lachen dem Menschen ausschließlich angehört, daß es folglich ein Attribut der Intelligenz ist. Aber welches ist dessen Ur-, und Grund-Charakter? Welchem wesentlichen Prinzip der menschlischen Natur entspricht es ursprünglich?

Seiner Essenz nach scheint es uns die instinktive Offenbarung des Gefühls der Individualität: daher die unzählige Menge von Modifikationen welche es darbietet, je nach den gleichfalls unzähligen Modifikationen welche die Individualität selbst erleiden kann, die so verschiedenen Eindrücken unterworfen ist. Das Lachen erscheint bei dem Kinde mit dem klaren Bewußtseyn seiner selbst, wenn es anfängt sich von andern verschieden zu fühlen; es ist der Ausdruck dieses Gefühls und des inneren Genusses der natürlich damit verbunden ist, der Freude zu seyn und sich selbst zu seyn; und, in der weitern Entwickelung des Individuums, fährt es fort der Ausdruck desselben, durch die sekundären Gefühle die sich daran reihen zur Unendlichkeit vervielfältigten, Gefühls zu seyn. Aber immer bedingt es eine Bewegung nach uns selbst welche an uns aufhört, von dem fürchterlichen Lachen der bittern Ironie an, dem erschrecklichen Lachen der Verzweiflung, dem Lachen des besiegten noch widerstehenden, und sich in seinem unbeugsamen Stolz befestigenden Satans, bis zum höhnischen Lachen des Blödsinnigen und des Wahnwitzigen, und bis zu dem welches eine unerwartete Offenherzigkeit, eine alberne Tölpelei, eine sonderbare Ungereimtheit erregt.

Jede Verletzung der Ordnung, der natürlichen und selbst übereinkünftlichen Gesetze welche die Dinge leiten, fällt der Vernunft auf, und je nach der Wichtigkeit dieser Verletzung und

ihrer Folgen in Bezug auf uns oder auf die Gesellschaft, zürnen oder lachen wir darüber, und die Lächerlichkeit ist nur die Unordnung, zu den Proportionen der Dummheit zurückgeführt. Zwischen dem Lächerlichen und dem Verhaßten liegt die Entfernung von der Verachtung zum Hasse; und die Lächerlichkeit erzeugt wirklich immer einen gewissen Grad von Verachtung, der sich in diesem Falle an das Bewußtseyn eines Gebrechens knüpft, von dem man frei ist. Ein durchblicktes Mißverhältniß, ein Contrast zwischen dem was ist und was seyn sollte, ein seltsamer Widerstreit oder ein ungewöhnliches Zusammentreffen erzeugen das Lachen. Welches aber auch die Ursache ist die es hervorbringt, so wird man es, wenn man auf den Grund geht, und man mag sich's gestehen oder nicht, immer von einer geheimen Befriedigung der Eigenliebe, von irgend einer Schadenfreude begleitet sehen. Wer über einen Andern lacht, glaubt sich in dem Augenblicke über ihn erhaben, von der Seite von der er ihn betrachtet und welche sein Lachen erregt, und das Lachen ist besonders der Ausdruck der Befriedigung welche diese wirkliche oder eingebildete Ueberlegenheit erzeugt. Man lacht zwar auch über sich selbst; allein in diesem Falle trennt sich das Ich welches das Lächerliche in irgend einer niedern Sphäre des Seyns entdeckt, von dem worüber es lacht, unterscheidet sich davon, und freut sich innerlich eines Scharfsinns der es in seiner eignen Achtung erhebt. So nährt sich der Stolz an dem Anblick gewisser, in den Falten des Herzens verborgener Schwächen, welche er darin zu entdecken wußte. Man ist nicht sein eigener Narr, sagt man alsdann, und man bewundert sich deßhalb.

Nie giebt das Lachen der Gesichtsbildung einen Ausdruck von Mitgefühl und Wohlwollen: es verzerrt im Gegentheil die übereinstimmendsten Gesichter zur Fratze, es verwischt die

Schönheit*, es ist eines der Bilder des Bösen, nicht als drücke es dasselbe direkt aus, aber es deutet dessen Sitz an. Auch verträgt es sich nicht mit der Vorstellung die man sich von den Personen macht, welche die vollkommensten Typen von moralischer Größe, von reiner allgemeiner Liebe dargeboten haben. Wer könnte sich Christus lachend vorstellen? Das Lächeln selbst bricht nur bei einer geringern Höhe hervor, denn es hängt gleichfalls, in seinem Ursprung, mit dem Gefühl der Individualität zusammen. Indessen, wenn es gleich zuweilen nur der Anfang des Lachens, ein zurückgehaltenes Lachen ist, so drückt es zuweilen auch eine, der Bewegung nach sich, die das Lachen charakterisirt, entgegengesetzte Tendenz aus, eine Tendenz nach andern. Darum giebt es ein Lächeln der Güte, der Zärtlichkeit; und dieses Lächeln, statt häßlich zu machen, verleiht dem Gesicht einen anziehenden und sanften Ausdruck, eine seltsame Anmuth, einen himmlischen Reiz, wie bei der jungfräulichen Mutter die dem göttlichen Kinde zulächelt.

Zwischen der Tragödie und Komödie besteht also diese Grundverschiedenheit, daß erstere aus den Naturtrieben, den sympathischen Kräften entspringt, welche den Menschen zu den andern Menschen treiben, und ihn durch das universelle Band der höhern Liebe an sie zu knüpfen streben; während die andere, im Gegentheil, in direkter Beziehung mit dem Gefühl der Individualität, ihr Prinzip in der Selbstliebe hat, und die egoistischen Triebe zu entwickeln strebt. Die Tragödie rührt, zieht an, indem

* Die Vollkommenheit der physischen Schönheit steht in der Kunst immer im Verhältniß mit derjenigen der moralischen Schönheit. Je mehr die Gefühle, die das Gesicht ausdrückt, edel, erhaben, sympathetisch und von Eigenliebe fern sind, desto größer ist die Harmonie der Züge, desto mehr glänzt darin die ideale Schönheit mit allem was an ihr entzückt; und die höchste Schönheit ist nur die höchste Aufopferung, durch den Ausdruck der Liebe, die jene hervorbringt, geoffenbart.

sie dem Menschen das Bewußtseyn dessen giebt, was er Höchstes, Größestes besitzt, und das Bewußtseyn der Ordnung, durch welche alles in der unermeßlichen Einheit besteht, deren Quelle und ewiger Mittelpunkt das unendliche Wesen ist. Die Komödie zieht an und gefällt, indem sie dem Menschen das Bewußtseyn seiner persönlichen Ueberlegenheit giebt, indem sie von seinen Augen das lebendige Gemälde moralischer Gebrechen aufführt, vor denen er sich befreit glaubt; sie schmeichelt der Eigenliebe, sie nährt die innerste Zufriedenheit mit sich selbst. Schildert sie die Vernunft, die Rechtlichkeit, die Güte, die Unschuld, so wird sie nicht ermangeln irgend einen bizarren Gegensatz, eine gewisse Uebertreibung, irgend eine lächerliche Naivetät, dazu zusetzen, welche jene unter einem solchen Gesichtspunkt zeigt, daß jeder noch eine geheime Befriedigung und eine Art boßhafter Freude darin finden kann. Sie entspricht der angebornen Neigung, vermöge welcher der Mensch sich in sich konzentrirt und gefällt. In dieser Hinsicht ist ihre Tendenz derjenigen entgegengesetzt, aus welcher die Vervollkommnung des moralischen Menschen entspringt. Sie kann jedoch indirekt dazu beitragen, indem sie, durch eine auf ihre Interessen selbst gestützte Rechnung*, die individuelle Liebe zur Pflicht hin wendet. Jedoch ist ihre Wirkung viel eher vor gewissen traurigen Folgen des Lasters zu warnen, als von dem Laster selbst abzuhalten; sie verbessert weniger die Sitten, sie lehrt eher sich vor Lächerlichkeiten zu bewahren. Wir sprechen übrigens nur von ihrem bezeichnenden und allgemeinen

* Es ist zuweilen nützlich und immer merkwürdig die Verhältnisse der philosophischen Lehren zu der Kunst, aufzusuchen. So entspräche, nach dem System von Helvetius und Bentham, die Komödie vollkommen der einzigen Moral, die dieses System annimmt, der mit dem persönlichen Interesse identifizirten Moral. Die Tragödie welche auf der, als Aufopferung eben dieses Interesses gedachten, Pflicht beruht, wäre absurd und unmöglich.

Charakter; denn man kann oft auch ein Element anderer Natur einweben, das sympathetische Element; dann entsteht aber augenblicklich eine Mischung beider Dramen; und wann das sympathetische Element vorherrscht, noch mehr wann es allein besteht, entspringt daraus jene unnatürliche Tragödie, ohne ideale Größe und ohne wahre Poesie, welche man das weinerliche Drama genannt hat.

Die griechische Komödie hatte zwei Perioden. Im Anfang frei bis zur Zügellosigkeit, brachte sie auf die Bühne die innern Zwistigkeiten des Staates, die Verhandlungen der Agora, die Leidenschaften der Parteien und die des Poeten. Mit vollen Händen die Sarkasmen, den Spott, die bittere Verhöhnung ausspendend, schonte, ehrte sie nichts. Um sich alles ungestraft erlauben zu können, genügte es ihr, ihre Satyren, ihren zügellosen Haß in das Gewand einer durchsichtigen Allegorie zu kleiden. In dieser alten Komödie besonders erscheint klar die Wahrheit dessen was wir über den Charakter dieser Art Drama gesagt haben. Alle Größe wird darin erniedrigt, verhönt, jede Tugend wird schmählich dem allgemeinen Gelächter Preis gegeben, um den schlechten Trieben, dem verborgenen Haß, dem niedern Neid der Menge zu schmeicheln. Diese Excesse wurden so stark, daß ihnen endlich durch das Gesetz gesteuert werden mußte. Auf das aristophanische Drama folgte das Menandrische. Züchtiger und kälter schilderte die neue Komödie, in fingirten Handlungen und Personen, die menschliche Natur philosophisch beobachtet, die allgemeinen Sitten, die der verschiedenen Classen der Gesellschaft und der verschiedenen Zeitalter, den ewigen Kampf der Leidenschaften, der Interessen, mit einem Wort, den Menschen mit seinen Schwachheiten, die ewig dieselben bleiben, mit seinen Lächerlichkeiten, die nie ein Ende nehmen.

Später, als der sophistische Geist, der Zweifel, die Verderbniß, den Glauben zerstört und so zu sagen die materielle Hülle verdichtet hatten, durch welche das ideale Schöne strahlt, geschah wie eine Rückkehr der Poesie zur Natur, nicht zu der vom Hauche des Schöpfers, von den mächtigen Kräften die die Wesen gebildet, belebten Natur, sondern zu der einfachen Natur, wie sie unsern Blicken auffällt, wie sie sich in harmonischen und lieblichen Verhältnissen dem ihr näher stehenden menschlichen Leben anschließt, dem natürlichen Leben der Hirten, die ihre Liebe, ihre Mühe, ihre Freuden, in einer mosigen Grotte oder an einer Quelle besingen, im Schatten einer hohlen Eiche und herabhängenden Epheu's; dem Leben der Fischer, versammelt um den Heerd ihrer ärmlichen Hütte, wenn die Winde draußen stürmen, oder im Schurme eines Felsens sitzend, nahe bei ihren auf dem Gestade ausgebreiteten Netzen, und in tiefer Träumerei in das weite Meer hinaussehend.

So kam also die Poesie bei den Griechen wieder zu ihrer Wiege zurück, zu dem wenigstens was deren Bild darbot, um daselbst ihre letzten Töne auszuhauchen. Nach dieser Periode sinkt die erschöpfte Kunst schnell und ohne Wiederkehr. Sie materialisirt sich mit der Gesellschaft, sie artet in eine Poesie der Uebereinkunft und der Nachahmung aus, in eine fruchtlose Arbeit, welche nur leere Formen und wohlklingende Combinationen hervorbringt. Wir werden ihr auf diesem Wege nicht folgen, wo sie immer glanzloser wird, und endlich verschwindet, wie der sterbende Schein einer Winterdämmerung in der Nacht verlischt.

Ueberall entwickelt sie sich nach denselben Gesetzen, und bietet denselben Kreislauf dar. Die erste Poesie der Römer waren in den Tempeln entstandene und von den priesterlichen Zünf-

ten* heilig aufbewahrte Hymnen. Sie hatten auch ihr Heldengedicht in nationellen Gesängen, einer Art überlieferter Legenden, hauptsächlich bestimmt das Andenken der heroischen Zeiten und die Hauptbegebenheiten der Geschichte zu verewigen. Ennius sammelte sie in ein Ganzes, ungefähr wie Homer; aber er hatte nicht dasselbe Genie, und schrieb in einer noch rohen und barbarischen Sprache. Seinen unförmlichen Dichtungen fehlte das was den Werken der Kunst Dauer verleiht. Nach der epischen Legende kam das Drama, welches, bei einem uncultivirten Volke, mit rauhen Sitten, und von den Ideen und Gefühlen entblößt, welche die Civilisation erzeugt, sich nicht bis zur Tragödie erheben konnte. Die Attellanne, oskanischen Ursprunges, waren nur eine Art groben Lustspiels, aber dem Nationalgeist so angemessen, daß, mit einfachen Abänderungen die dessen Charakter nicht verwischen, es die zahlreichen Revolutionen Italiens überlebt hat: das ist die ganze römische Poesie. Rom alsdann, unter dem Einfluß Griechenlands, welches diesen Einfluß durch sein Genie erlangte, während Rom es mit den Waffen eroberte, konnte bloß in dessen Gefolge und sehr weit hinter ihm kommen, auf der Bahn die Griechenland gebrochen und so glorreich durchlaufen hatte.

Wenige Namen zeichnen die Geschichte dieser Periode der Kunst bei den Herren der Welt, denen die Allweisheit welche die Schicksale der Menschen bestimmt, eine andere Größe bereitet hatte.

Parmenides, Empedokles und andere alte Philosophen, er-

* Sie waren, bis zur Zeit der Kaiser, im Gebrauch bei öffentlichen Festen und den Ceremonien der Gottesverehrung. Aber zu dieser Zeit, da die religiöse Ehrfurcht, welche sie einflößten, schwächer geworden war, und ihre Sprache ungefähr unverständlich, gab man ihnen eine der Zeit angemessene neue Form. Das Carmen seculare von Horaz zeigt uns ein Beispiel dieser Abänderung, welche den Verfell des alten Glaubens beurkundete.

klärten ihre Lehre in Gedichten, die auf immer verloren sind, die man aber zu den Denkmälern der theogonischen und kosmogonischen Poesie zählen kann, in den Zeiten vor den orpheischen Dichtern und selbst im Zeitalter Hesiods, als der Gedanke, sich aus dem Heiligthum entfaltend, durch den freien Gebrauch seiner Kräfte die Lösung des großen Problems der Welt und ihres Schöpfers zu entdecken suchte. Lucrez versuchte nichts dergleichen, denn der philosophische Sinn war den Römern nicht weniger fremd, als der Sinn der Künste. Aber in einer Zeit, wo der Sensualismus Rom überfluthet hatte, warf er sich zum Sänger dieser Lehre, zum kühnen Ausleger des epikuräischen Systems auf; und man muß es gestehen, sein Gedicht, von der Natur der Dinge, worin eine so falsche, trockene, entwürdigende Philosophie herrscht, bietet Stellen von seltsamer Schönheit und zuweilen eine Höhe der Eingebung dar, welche keiner der Poeten die ihm folgten, erreichte. Die Sprache hat darin eine gewisse Kraft und alterthümliche Majestät bewahrt, die einen mächtigen Effekt hervorbringt. Aber man bewundert nicht die mühsam fruchtlose Arbeit der Vernunft um alles durch das blinde Spiel der Atomen zu erklären, nicht seine traurigen Anstrengungen um Gott von seinem Werk auszuschließen; sondern den Poeten selbst, wenn, seine finstern Theorien vergessend, er in das Innerste der Natur taucht, sie mit seinen brünstigen Armen umschlingt, berauscht von dem unbekannten Hauch durch den Alles athmet, fühlt, liebt und an der gemeinsamen Brust das allgemeine, unerschöpfliche, unermeßliche Leben saugt.

Plautus und Terenz ahmten den Griechen nach; nur mischte sich mit dieser Nachahmung etwas von dem italischen Feuer, von der alten Komödie des Accius ein. Es genügt die Namen Ovid,

Catull, Tibull, Properz zu nennen; leichte, elegante Schriftsteller, allein ohne schöpferische Kraft. Nach Lucrez brachte Rom blos noch zwei Poeten hervor, die diesen Namen wahrhaft verdienen, Virgil und Horaz. Zur Zeit wo sie lebten, waren beinahe alle Quellen der Urpoesie vertrocknet. Sie konnten also keine Werke schaffen, welche gleich Anfangs als Offenbarungen des unendlichen Schönen und als die ewigen Vorbilder der Kunst erscheinen; aber beide fanden in sich selbst Reichthum genug, um sich einen, dem ersten nahen, Rang zu verschaffen. Sie waren Poeten auf die einzig mögliche Art, wenn der Glauben erloschen ist und die Sitten ihre kindliche Einfalt verloren haben: durch das Gefühl der Natur und der Menschheit, verbunden in dem einen mit der Zärtlichkeit des Herzens, bei dem andern mit der durchdringenden Feinheit und der ausgesuchten Zierlichkeit des Gedankens. Das Geräusch der Städte, ihr leeres Getöse, war ihnen beiden unangenehm. Da erhoben sich in ihnen Klagen von wundersamer Trauer, ungestümes Sehnen dem ähnlich, welches der Instinkt im Zugvogel erweckt, wenn die Zeit des Abzugs da ist. Den Frieden und die Muße in seinem kleinen Hause von Sabinum träumend, begehrte der Dichter von Tibur das Land und seine schattigen Gebüsche, und seine Stille, um dort die Vergessenheit eines bewegten Lebens zu trinken.*

Der Schwan aus Mantua, seines Fluges müde, sehnte sich in frischen, mit lautern Flüssen bewässerten Thälern auszuruhn, auf den Hügeln des Hämus und des Taygetus welchen die jungen Töchter Laconiens lieben, an den Ufern des Sperchius un=

* O rus, quando ego te adspiciam; quandoque licebit
Nunc veterum libris, nunc somno et inertibus horis,
Ducere sollicitæ jucunda oblivia vitæ.
Sermon. Lib. IV. Sat. VI.

ter den dichten Lauben der Wälder.* Und nicht allein in seinen ländlichen Gedichten offenbart dieser harmonische Sänger der Natur die Liebe die ihn begeistert: jeden Augenblick äußert sie sich in seinem Heldengedicht selbst, und mit der so wahren Schilderung der lebhaftesten Leidenschaften, der reinsten Gefühle, der holdesten Sympathien welche die Menschen verbinden können, setzt er seine größte Wonne auf sie.

Obgleich die Leier des Horaz auch melancholische und zärtliche Laute anschlägt, weiß er doch meistens durch andere Mittel zu interessiren und zu gefallen. Der Verstand, die Erfahrung der Dinge, ein über die gewöhnlichen Täuschungen erhabener Geist, ohne grämliche Laune und ohne Bitterkeit, herrschen in ihm. Er hat einen tiefen Blick in das menschliche Leben gethan; er hat es vorbeiziehen sehn wie den Traum eines Schattens, und diejenigen belachend die an ein Morgen glauben, ladet er den Weisen ein, die gegenwärtige Stunde zu genießen, die einzige die ihm gehört, Blumen zu säen auf den kurzen Weg der die Wiege vom Grab trennt. Welches aber auch der Fehler dieser halb-stoischen, halb-epikuräischen Philosophie sey, die die Pflichten des Menschen und seine providentielle Bestimmung für nichts hält, so hat sie doch eine wahre Seite, eine Seite von welcher sie unsern innersten Trieben entspricht: denn alles was uns an die rasche Flucht unsres, einen Augenblick langen, Daseyns, an die Ungewißheit des folgenden Tages, an die Thorheit unsrer Wünsche, die Hinfäl-

* Rura mihi, et rigni placeant in vallibus amnes;
Flumina amem silvasque inglorius. O, ubi campi,
Sperchiusque, et virginibus bachata Lacœnis
Taygeta! O, qui me gelidis in vallibus Hæmi,
Sistat, et ingenti ramorum protegat umbra
Georg. Lib. II.

ligkeit unsrer Hoffnungen erinnert, hat für uns einen mystischen Reiz der nie erschöpft wird.

Die Reinheit, die Schönheit der Form bietet einen andern nicht minder mächtigen Reiz dar, und man findet diesen in demselben Grade in den sonst so verschiedenen Erzeugnissen dieser beiden großen Poeten. Mit ihnen endigt die Periode der Kunst, die dem Christenthume vorherging. Damit sie wieder erstünde, mußte aus einer neuen Lehre, aus einer neuen Religion ein neuer Glaube hervorgehn. Wir werden sie wieder sehn, eingeschlossen anfangs in dem Heiligthume wie das Kind im Mutterleibe, allmählig wachsen, sich ausbilden, um uns dieses Worts zu bedienen, und sich hernach in derselben Ordnung entwickeln in der sie sich ursprünglich entwickelt hatte; so unveränderlich sind in ihrer prachtvollen Einheit die Gesetze ihrer Ausbildung, welche nur eine Seite der Ausbildung des Menschen selbst ist.

Die Kirchenpoesie hatte einen doppelten Ursprung, einen jüdischen und einen unmittelbar mit dem, der neu sich erhebenden Religion eigenen Geist und Charakter verbundenen Ursprung. Wie alles was von Dauer seyn soll, breitete das Christenthum, weit entfernt mit der Vergangenheit zu brechen, seine Wurzeln darin aus, und verband sich mit der Wurzel selbst des Menschengeschlechts. Es nahm die von den Juden bewahrten Traditionen an, es nährte sich gleichsam davon, assimilirte dieselben indem es sie modifizirte, und verwandelte sie in seine eigene Substanz. Da es sofort, aus diesem Gesichtspunkt, nur das ausgelegte und entwickelte Judenthum, die Wirklichkeit seiner Symbole, die Erfüllung der großen Verheißungen war, die Gott seinem Volke gemacht hatte, so wurden die heiligen Bücher dieses Volks ihm gleichermaaßen heilig, und die hebräischen Gesänge seine ersten Gesänge. Indessen war doch der ausschließende und hartherzige

Geist der mosaischen Gesetzgebung zu sehr im Widerspruch mit dem Gesetz der brüderlichen Gleichheit, der Aufopferung und der allgemeinen Liebe, welches Christus aufgestellt hatte, als daß die Poesie der Hebräer der vollständige Ausdruck der Glaubensmeinungen und der Gefühle hätte seyn können, die sich allmählig in der Welt verbreiteten. Uebrigens mußten, so wie sie sich bildeten, die theologischen Begriffe auch ihre auf die Kunst bezügliche Aeußerung haben: daher die eigentlich christliche Poesie, entsprechend der Baukunst, der Bildhauerei und der Tonkunst in dieser ersten Periode. Mehrere griechische Väter, sich nach den Regeln der frühern Poesie richtend, gebrauchten den Vers um die Lehrsätze des neuen Glaubens darzustellen, und um die geheimnißvollen Thatsachen zu verherrlichen, welche in den Evangelien mit so anmuthiger Einfachheit erzählt sind, was ihnen einen Zauber verleiht der weit über dem steht, den ihnen jene materielle Nachahmung der alten Formen verleihen konnte.

Der gänzliche Verfall der römischen Wissenschaften bewahrte die abendländische Kirche mehr vor diesen unglücklichen Nachahmungen. Aus den Trümmern der lateinischen Sprache welche tiefer zerstört war als das Reich, schuf sie sich eine eigene Sprache, die wenig vielseitig, wenig reich, aber ernsthaft, kräftig ist, die liturgische Sprache, welche achtzehn Jahrhunderte durchschritten hat ohne eine Veränderung zu erleiden. Darin muß man den wahren Ursprung der christlichen Poesie suchen. Und was war diese Poesie zuerst? Religiöse Lieder, Hymnen, und in weniger entfernten Zeiten jene wunderbaren Erzeugnisse der Kirchengebete in Versen. Was giebt es, als Inspiration, höheres als das Dies iræ? Wo findet man, in dem Alterthum, Laute die diesen tiefem Schrei heiligen Schreckens und feierlicher Bitte gleichen?

Während dieser fruchtbare Samen bei den christlichen Nationen keimte, vollendete sich außer ihnen ein anderer poetischer Prozeß, dessen Früchte sie theilweise später genießen sollten. Unter ihren Zelten von Thierfellen, in brennenden Wüsten, besangen die Söhne Ismaels, trunken von Leidenschaft, glühend wie ihr Himmel, unversöhnlich in ihrem Haß und in ihrer Rache, großmüthig bis zum Vergessen ihrer selbst, die Gastfreundschaft, die Kämpfe, den Durst nach Blut und nach Liebe. Nach Mahomed spiritualisirte sich ihre Poesie; sie wurde subtil, abstrakt, gesucht wie die der Perser. Bei diesen drückten ihr die Suffis ihren Mysticismus auf. Ferdusi sammelte endlich, in einem weitläufigen Heldengedicht alle nationellen Traditionen von den ersten heroischen und mystischen Zeiten an, und obgleich wir in Schah-Nameh dieses Urgenie voll Größe und Glanz nicht finden welches man in den indischen Gedichten bewundert, bleibt es dennoch ein sehr merkwürdiges Denkmal der orientalischen Kunst.

Am andern Ende der damals bekannten Welt, um das sechste Jahrhundert etwa unserer Zeitrechnung, feierten die Barden Cambriens, Taliesin, Annurin, Myrdhin, Llywarch Hen, in schaurigen Gesängen die Begräbnißfeier der alten Religion der Kymren. Auf ihre Inseln und Berge geflüchtet, hatte die kriegerische, träumerische Nation der Gälen gleichfalls ihre Poesie, eintönig und trübsinnig wie der glanzlose Luftraum dieser Gegenden, wo nur eine Sonne scheint, blaß wie die schwarzen Felsen, wie die nackten Gestade an welchen die Brandung sich schäumend bricht. Nicht lachende Landschaften, nicht Szenen der Freude schildert sie uns mit Vorliebe, aber den Damhirsch der auf nebeligen Hügeln flieht, den Schicksalsvogel, unbeweglich auf einer Klippe, und sein Geschrei welches den Sturm prophezeit; die vier bemoosten Steine welche auf der Heide den Ort be-

zeichnen wo der arme Wanderer am Ende seiner Laufbahn sein müdes Haupt zur Ruhe legte, die ziehenden Wolken vom Monde gebleicht, und in diesen Wolken die Schatten der Vorfahren und die flüchtigen Töne ihrer Stimme mit dem Geräusche des Windes vermischt.

Die blutige Religion Odins verbreitet ihre düstern Schatten über die Eddas der Skandinavier, während die Kühnheit, die barbarische Rohheit und die wilden Leidenschaften dieser eisenstarken Menschen in ihren Piraten-Liedern ausbricht. Die Niebelungen, durch das Christenthum später modifizirt, waren ursprünglich das Heldengedicht der alten Germanen, die grandiose Schilderung ihrer heroischen Zeiten, ihrer abergläubischen Meinungen und ihrer wilden Sitten, ihrer Ideen über die unsichtbare Welt: ein seltsames Gemälde, ergreifend von Kraft, im Hintergrunde dessen sich, wie eine schreckliche Erscheinung, die riesige Gestalt Attilas erhebt. Ueberall, in denselben Epochen, erzeugte jedes Volk eine seiner Religion, seinem Charakter, seinen Sitten, seiner Sprache und seinem Klima entsprechende Poesie. Diese volksthümlichen Poesien, erste Versuche der Kunst, drücken alle Arten der Gefühle mit allen ihren Schattirungen aus; aber meistens herrscht die Schwermuth, die Traurigkeit darin vor, denn der Mensch hienieden leidet immer, entweder durch sein Wünschen oder durch seine Furcht; immer fühlt er sich verbannt und sehnt sich nach einem unbekannten Ziel, nach einem Gut, von welchem er innerlich eine dunkele Ansicht hat, das er aber nicht kennt.

Da verschiedene Ursachen zusammentrafen um die Entwickelung der Poesie bei den verschiedenen Völkern, die sich Europa nach dem Sturz des römischen Reiches theilten, entweder zu hemmen oder zu beschleunigen, so besteht kein strenger Synchro-

nismus zwischen den Werken derselben Art, obgleich in den Erzeugnissen der Kunst das Gesetz ihrer Entstehung sich mit einer unveränderlichen Beständigkeit offenbart. So sieht man nach dem rein theologischen Zeitraum, die Legenden erscheinen welche die christlichen Glaubensmeinungen, mit andern Meinungen verschiedenen Ursprungs vermischt, poetisch darstellen; denn die Völker bewahrten, indem sie das Christenthum annahmen, das was ihrer Einbildungskraft in den frühern Mythen am meisten aufgefallen war, besonders gewisse Ansichten über die geheimnißvollen Wesen in denen sich die geheimen Kräfte der Natur personifiziren.

In demselben Zeitraum bezeichneten National- und Kriegs-Lieder die Bewegung des gesellschaftlichen Lebens in dem Kreis der ausschließlich irdischen Realitäten. Aus diesen beiden Elementen bildete sich ein doppeltes Heldengedicht, das heroische Heldengedicht von Karl dem Großen, von Arthur, von den Helden der Tafelrunde, und das mystische Heldengedicht vom heiligen Gral. In diesem herrschte das religiöse Gefühl und der theologische Gedanke vor; in jenem die menschlichen Leidenschaften, spiritualisirt aber durch den Einfluß des Christenthums, durch jene Entwickelung des moralischen Sinnes, welche, die Ideen, die Sitten modifizirend, das Ritterthum erzeugte, diese wunderbare Aeußerung einer gänzlich neuen, idealen Welt.

Diese beiden Heldengedichte, obgleich in Frankreich entstanden, waren allen christlichen Völkern gemein, weil sie ausdrückten was sie Gemeinsames hatten, ihren kindlichen, heißen Glauben und den allgemeinen Geist der sie belebte. Sie waren übrigens, in verschiedener Hinsicht, weniger verschieden als sie es später wurden, als die Regierungen, besser befestigt und ehrgeizigen und gierigen Fürsten anvertraut, immerwährende Feindseligkeiten unter ihnen

erregten; als die Institutionen, die Gesetze sich durch dauernde und tiefgehende Verschiedenheiten auszeichneten; als endlich die Sprachen durch ihre Feststellung sich gegenseitig immer fremder und fremder wurden. Die Poesie, vereinzelt in jedem Volke, verfolgte alsdann die einzelnen Perioden ihrer Entwickelung langsamer oder schneller, und vervielfachte sich je nach der Natur und dem Grade seiner speziellen Cultur, seiner Sitten und seines eigenthümlichen Charakters.

Italien eröffnet diesen neuen Zeitraum. Es erzeugte schon im dreizehnten Jahrhundert, den König der Poeten, welcher von seiner kolossalen Höhe herab alle nach ihm gekommenen Dichter überstrahlt, nur sich selbst verglichen werden kann. Die göttliche Comödie gleicht auf keine Weise den Heldengedichten der frühern Zeitalter. Ihrem Gegenstand nach ganz theologisch, aber von einer langen, durch die menschliche Vernunft bearbeiteten Theologie, umfaßt sie das ganze System der Kenntnisse des Zeitalters, die Philosophie, die Wissenschaft, eng mit der dogmatisch überlieferten Lehre verbunden. Die Poesie des Dante, wortkarg, gedrängt, kräftig, schnell und doch von wunderbarem Reichthum, verwandelt sich dreimal um die drei Welten zu schildern, auf welche dem christlichen Glauben zufolge diejenige ausläuft, welche der Mensch während seines gegenwärtigen Lebens bewohnt. Finster und schrecklich, wann sie das Reich der Finsterniß beschreibt, die Stätte der Verdammniß und des ewigen Schmerzes, nimmt sie an den Orten wo die leichten Vergehn gebüßt werden, wo sich die heilbaren Wunden schließen, eine sanfte und fromme Traurigkeit an, und scheint in diesen sternlosen Gegenden, die sanften Strahlen eines halberlöschten Lichtes zurückzuwerfen; dann, plötzlich, sich von Himmel zu Himmel erhebend, die Bahnen der unzählbaren Sonnen durchschneidend, bekleidet sie sich mit ei-

nem immer mehr strahlenden Glanze, entbrennt von immer reinerm Feuer, bis sie sich verliert über den Grenzen des Raums, in dem Urlichte selbst, in der ungebornen Liebe.

Aber während Dante in seiner erhabenen Poesie diese unsichtbaren Welten verkörperte, wußte er die wahren Ereignisse und die Leidenschaften der Menschen daran zu knüpfen. Er schilderte sie in großen Zügen und oft mit einem Wort, mit einem dieser mächtigen Worte, welche in den Tiefen des Herzens ertönen und alle Anklänge desselben erwecken. Es sind schreckliche Laute und entsetzliche Pausen in seinem Gedichte. Die giftigen Dämpfe des Verbrechens, des unsterblichen Hasses, der fürchterlichen Rache, mischen sich mit den lieblichsten Wohlgerüchen der Zärtlichkeit und der Unschuld, der heiligen Liebe und der himmlischen Huld. Oft zeigt uns der Dichter, wie durch einen Schleier, in wenigen einfachen und geheimnißvollen Versen, ein ganzes trauriges Drama. Er drückt weniger die Gefühle aus, als er sie vielmehr hervorruft durch eine Art magischer Evocation; und im Augenblick wo, voll tiefer Gedanken, von dem Sturme fortgerissen der in ihm gerollt, man ihn gänzlich von der Natur getrennt glaubt, führt er plötzlich, sie mit einem Blick überschauend, die reizendsten Ansichten, die zartesten Schattirungen, die flüchtigsten Nebenlichter, uns mit seiner biegsamen, gedrängten, glanz- und farbenreichen Sprache vor.

Die allgemeine Tendenz des Dantischen Heldengedichts ist die des Christenthums selbst, welches den Menschen aus den niedern Regionen, wohin er gegenwärtig verwiesen ist, emporziehend, ihm eine zu Gott dem unendlichen Ziel seiner Wünsche und dem letzten Ziel seines Daseyns, aufstrebende Bewegung verleiht. Es treibt ihn sich seiner materiellen Bande zu entledigen, sich von den Sinnen zu befreien, immer mehr jenes, seiner

reinen Essenz eigene, Leben zu leben, seine irdischen Leidenschaften umzuwandeln, sie in der ewigen und allgemeinen Liebe zu vergöttern. Petrarch offenbart gleichfalls in einer, obgleich profanen, aber durch das mystische Element, welches sie enthält, mit der Hymne verwandten Manier, diese christliche Tendenz. Gleicht die ganz geistige Liebe, welche in seinen melodischen Elegien in Tönen einer so sanften, ruhigen, ätherischen Traurigkeit klagt, nicht der Liebe der Engel? Und was möchte man bei den Alten damit zu vergleichen haben?

Nach dem Werk des Dante brachte Italien noch zwei epische Werke hervor: den Orlando, in welchem der heidnische Geist der wieder auferlebt war, der Rausch der äußern Form, der körperlichen Schönheit, die Sinnenlust, die ungestümme Hitze des Lebens athmet, welches, von der Höhe wohin es das Christenthum gestellt hatte, in Strömen in die Ebene herabfluthet; das befreite Jerusalem, eine schwache Rückkehr zum Christenthum, wo die Einbildungskraft und in Erinnerung den wahren Glauben ersetzen, jenen alten Glauben welcher der Mensch selbst war; eine zaudernde und schon mit etwas unnatürlichem und falschem gemischte Poesie, welche aber, unter einem andern Gesichtspunkt, das Gebiet der Kunst, durch die Zusammenstellung und den Contrast von Glaubensmeinungen, von Ideen, von verschiedenen Sitten, von der abend- und morgenländischen Welt, erweitert.

Spanien, Jahrhunderte hindurch immer unter den Waffen, um sich zu vertheidigen oder zum anzugreifen, genoß nicht der nöthigen Ruhe um in einem großen Gedichte die heroischen Legenden seines Romanceros zu sammeln und zu ordnen. Nachdem die Mauren verjagt waren, öffenete sich ein anderes Feld seiner eroberungssüchtigen und abentheuerlichen Thätigkeit. Die Ent-

deckung einer neuen Welt, die von einigen äußerst kühnen Männern vollbrachten Heldenthaten in damals so fremden Gegenden, boten zweifelsohne einen epischen Charakter dar; aber die Gefühle, welche dem Heldengedicht Leben verleihen, fehlten beinahe alle. Kein moralisches Prinzip, kein großer und edler Gedanke, kein erhabener Enthusiasmus veredelte den Muth der Sieger, die bloß von viehischer Gier belebt und von dem Durste nach Gold gepeinigt waren. Die Araucana ist wenig anderes als die in Verse gebrachte Geschichte dieser unermeßlichen Eroberung. Diejenigen der Portugiesen, der kühne Kampf ihrer Schiffer mit dem Ocean und seinen Stürme, der Heldenmuth ihrer Führer, welchen beständig der Gedanke ihrer persönlichen Ehre und des Ruhms ihres Landes erhob, boten eine poetische Seite dar. Camoens ergriff sie, und wenn die Luisiade unter den epischen Werken nur eine sekundäre Stelle einnimmt, so bestätigt sie doch die erste unabänderliche Bedingung der Kunst, deren Quelle immer auf dem Berge ist welchen die Götter bewohnen.

England erzeugte, in Folge seiner religiösen und bürgerlichen Wirren, nach einer Umwälzung die einen seiner Könige auf's Schaffot brachte, ein dem Geiste des Protestantismus und der finstern Ueberspannung des puritanischen Fanatismus analoges Heldengedicht. Die Frage vom Guten und Bösen, in ihren Beziehungen mit den menschlichen Schicksalen und dem Dogma des Abfalls, gährte in jedem energischen und strengen Geiste, und Milton brauchte sich nur in sich selbst zu versenken, in die leidenschaftlichen Erinnerungen des in seinen Augen heiligen Krieges, an dem er einen so lebhaften Antheil genommen hatte, um jenen Krieg zu malen, welchen, nach der christlichen Theologie, der Stolz der Creatur, vor der jetzigen Schöpfung, im Himmel anfachte. In mancher Hinsicht faßt dieser gigantische Krieg die

Gedanken, die Eindrücke des Poeten und seiner in demselben Kampfe verwickelten Zeitgenossen, kurz zusammen. Die Ueberwindung Satans, sein verzweifelter Sturz, der später den des Menschen nach sich zieht, welcher wie er von einer blinden, ewigen, unabwendbaren Verwerfniß getroffen, wenn Gott nicht übernatürlich eingreift um ihn zu retten: dieser schreckliche Lehrsatz berauscht sie mit einer unheilvollen Freude; und wenn mitten im Abgrunde, der stolze, unwiderruflich in seiner Empörung beharrende Geist sich auf seinem Feuerthrone erhebt, und noch droht und schwört sich aus seiner Vernichtung selbst ein Reich zu errichten, so entspricht diese unbesiegbare Hartnäckigkeit zugleich ihren Trieben als Sektenanhänger und ihren unbeugsamen politischen Leidenschaften.

Dieser ganze Theil des Gedichts erinnert, durch den Gegenstand selbst, an die schmerzhaften Beklemmungen des alten Gedankens, ergriffen von dem überall erscheinenden Gegensatze des Guten und Bösen, des Lebens und des Todes; in seinen Anstrengungen das große Räthsel der Dinge zu lösen. Aber der pantheistischen Lösung in Indien war, im Orient selbst, die Idee eines ursprünglichen Dualismus gefolgt, zuerst als ewig gedacht, dann in seinem Ursprung mit der zufälligen Schöpfung verbunden; und obgleich diese Begriffe sich auf, dem Menschen weit vorangegangene, Zeiten beziehen, waren sie doch in der Wirklichkeit blos eine Offenbarung des immer mehr entwickelten Gefühls seiner gesonderten Persönlichkeit und der wesentlichen Opposition welche in dieser Hinsicht zwischen dem endlichen und dem unendlichen Wesen, zwischen dem Geschöpf und dem Schöpfer besteht. Die fatalistischen Lehren der ersten Protestanten, ihre herbe Theologie, gaben für sie dem Gesetz Mosis und der dunkeln Geschichte des Volks welches er gebildet hatte, einen

auf eine geheime Verwandtschaft gegründeten Reiz. Der strenge Gott der Juden, der unerbittliche Jehova war ihnen noch, in seiner Strenge, in seiner mittleidslosen Gerechtigkeit, welche wie Rache aussah, der Gott dem sie besonders huldigten. Dieser Zug des Protestantismus erscheint klar im Verlornen Paradies; aber der Dichter, welcher erhabene Effekte daraus zu ziehen wußte, fühlte daß diese Effekte Gegensätze erheischen, um in ihrer vollen Kraft hervor zu treten, und daß diese fürchterlichen Töne, welche durch ihre Beständigkeit die zarten Nerven des Herzens verletzen, nicht lange zu ertragen wären, wenn sich nicht sanftere Töne einmischten. Dem unbesiegten Stolze, den ewigen Leiden Satans und seiner Engel, setzte er das liebliche Gemälde der ursprünglichen Unschuld des Menschen entgegen; und dem unheimlichen Leuchten der höllischen Schlünde, das reine Licht des Gestirns des Tages, welches mit seinem erstehenden Glanze den Raum übergießt. Der gefallene Geist selbst, als er zum ersten Male diese neue Schöpfung der höchsten Gewalt die er bekämpft hat und immer bekämpfen wird, betrachtet, bleibt stehen und bewundert, und fühlt ein unendliches Bedauern, ein letzter Keim von Leben und Liebe, den er aber schnell erstickt. Was giebt es, in irgend einer Poesie, das mit den so frischen, hellglänzenden Farben zu vergleichen wäre, mit denen er die Erde malt, die sich eben erst entfaltet hat wie eine Blume des Morgens; den jungfräulichen Menschen mitten in der jungfräulichen Natur, seine ersten Triebe, seine ersten Gedanken, seine ersten Anbetungen? Hernach, wenn dieß Alles nur noch Ruine ist, wenn den beiden armen, abgefallenen Geschöpfen nichts übrig bleibt, als unter dem Schutze der Vorsehung den Ort ihrer Ruhe in der vor ihnen geöffneten Welt zu suchen, und sie mit unsichern und langsamen Schritten

ihren einsamen* Weg durch Eden nehmen, wird man da nicht von einer, wie diese Einsamkeit tiefen, wie das Elend das sie erfüllen wird unermeßlichen Traurigkeit ergriffen?

Nachdem das Mittelalter sein Heldengedicht gehabt hatte, bekam es sein Drama, zuerst ausschließlich religiös, wie es sein Name selbst andeutet. Man erzählte darin nicht blos die Ereignisse der heiligen Geschichte, aber auch, mit Hülfe von Sinnbildern und allegorischen Personen, die Mysterien des christlichen Glaubens, seine abstrakten Dogmen. Diese Vorstellungen verbreiteten sich über ganz Europa; und man sah bald mit der Entwickelung der Kunst das profane Drama entstehen, welches zwar, in seinen ersten Zeiten, sich nicht zur tragischen Würde emporschwingen konnte. Diese ersten Dramen, unförmlich und grob, aber bisweilen voller Kraft, stellten die Szenen aus dem gewöhnlichen Leben, die Lächerlichkeiten, die Laster vor, so wie sie sich in einer weniger gebildeten als kindlichen und offenherzigen Gesellschaft zeigten. Für das Volk gemacht hatten sie die Eigenschaften und die Fehler des Volkes. Italien schuf sich, nach der Renaissance, zuerst ein regelmäßiges Theater, welches aber nichts nationelles, nichts selbstständiges hatte, weil der Enthusiasmus den die Erzeugnisse des griechischen und römischen Alterthums erregten, die man kürzlich erst aus der Vergessenheit gezogen hatte, in der sie während mehreren Jahrhunderten der Finsterniß vergraben geblieben waren, die Gemüther zu einer Art abergläubischen Nachahmung trieb, und

* The world was all before them, where to choose
Their place of rest, and Providence their guide,
They, hand in hand, with wandering steps and slow
Through Eden took their solitary way.
Parad. lost, book XII.

ihnen sogar den Gedanken benahm ihre eigenen Kräfte zu versuchen und sich eine andere Bahn zu brechen.

Diejenigen, welche in Frankreich um diese Zeit und später versucht wurden, ehe die Sprache eine bestimmte, zierliche und edle Festigkeit erlangt hatte, trugen wenig zum Fortschritte der Kunst bei. Spanien schritt ihm in dieser Rücksicht vor. Es war seit dem Ende des fünfzehnten Jahrhunderts sein Drama ohne Nachäffung, direct aus dem Geiste, den Sitten, den Gewohnheiten des Volkes hervorgegangen. Die alten Mysterien waren der Keim der autos sacramentales. Calderon entfaltete in diesem mystischen Drama den Reichthum einer ganz idealen, kaum mit einem durchsichtigen Körper bekleideten Poesie; die Allegorie, gewöhnlich so kalt, glüht darin von einer Art heißen Spiritualität, von jener himmlischen Liebe, von jenen ruhigen und reinen Flammen, von welchen in der Stille der Klöster einige exaltirte Gemüther entbrannten. Vor Calderon hat schon Guilhem de Castro, Tarriga, Lope de Vega, Meisterwerke in einer andern Art hervorgebracht. Ihr heroisches Drama bietet die Schilderung der Leidenschaften, der edeln Kämpfe der Ehre und der Pflicht, der tragischen Unfälle und der erhabenen Schmerzen dar. Der Nationalcharakter, groß, stolz, energisch, aber der Schwülstigkeit nahe, offenbart sich in diesen zugleich von dem kastillanischen und arabischen Geiste beseelten Dramen. Und, damit nichts dieser schönen Epoche der spanischen Poesie fehle, liefert sie dem übrigen Europa die ersten Muster der Sitten- und der Intrigue-Komödie.

Etwas außerordentliches gieng damals in den christlichen Nationen vor: sie bebten wie ein Weib das der Stunde seiner Befreiung nahe ist; eine geheime, unwiderstehliche Gewalt trieb sie, außer ihnen darzustellen was ein innerer Prozeß von zehn

Jahrhunderten in ihrem Busen gebildet hatte. Und siehe da, am äußersten Westen, unter einem trüben Himmelsstrich, in einem Land welches lang den Parthei-Zwistigkeiten ausgesetzt war, von ihrer Wuth zerfleischt, ersteht, in der Dunkelheit eines niedern Standes, mitten unter den Sorgen der Armuth, ein Mann welchen niemand beachtet, und der seiner selbst unbewußt ist. Dieser Mann, äußerlich allen andern ähnlich, welcher wie sie sprach und handelte, den sie William Shakespeare, den Wilddieb, hernach den Roßbuben* an der Thüre der Theater zu London, nannten, war, seiner wahren, innern Natur nach, eine Verkörperung der ganzen Menschheit, individuell in ihm dargestellt, das Centrum in welchem alle ihre Eindrücke zusammen liefen, ihr lebendiges Bewußtseyn. Er stellt sie unter allen ihren Aspekten, mit allen ihren Schattirungen, in einer Folge von Dramen dar, die nur ein einziges Drama bilden, worin alle Tugenden, alle Schandthaten, alle Lächerlichkeiten, alle Laster, alle Bewegungen des Herzens, all ihr Haß und all ihre Zärtlichkeit , alle ihre Freuden und Schmerzen, ihre Eifersucht und ihre Sympathie, alle die luftigen Träume der Fantasie und ihre unbestimmten Erinnerungen, und ihre unbegränzte Schwermuth, alles Sehnen, alles Leiden, alles Elend des unruhigen und zweifelnden Gedankens, mit seinen zuckenden Schwingen sich in den schwebenden Schatten der Schöpfung bewegend, um sich zum unendlichen, ewigen Licht zu erheben, und nach eiteln Bemühungen zurückfallend; wo alle Wünsche, alle Furcht, alle Triebfedern der menschlichen Handlungen, in jedem Alter, in allen Ständen, vom Monarchen bis zum Bettler, vom Weisen bis zum Wahnwitzigen, von

* Call-boy.

der naiven Kindheit und der feurigen Jugend bis zum schwachsinnigen Alter, sich mischen, sich verbinden wie im wirklichen Leben, wovon dieses seltsame Drama, welches zu keiner Gattung gehört die man bestimmen kann, und welches sie alle umfaßt, uns eine vollständige Anschauung giebt. Und indem dieses so wahre, so belebte Gemälde vor den Augen vorüber geht, glaube man nicht daß der Poet die Leidenschaften und Gefühle schildere die er in sich selbst erweckt hat, daß er sich wechselsweise mit seinen so verschiedenen Personen identifizirt habe: nein, er hat sie von oben betrachtet, sein gleichgültiger Blick hat sie durchdrungen bis in die äußersten ihnen selbst verborgenen Falten, und seine ruhige Intelligenz, gleich einem Spiegel, strahlt dieses lebendige Bild des Menschen zurück wie er ist und immer seyn wird, ein Gemisch von Gutem und Bösem, von Größe und Niedrigkeit, von Finsterniß und göttlicher Klarheit, ein Inbegriff aller Gegensätze.

Man hat gefragt ob Shakespeare Protestant oder Katholik gewesen. Als Poet war er weder das eine noch das andere. Sein Drama ist nicht theologisch, es geht von keinem bestimmten Glauben aus, obgleich man darin immer den moralischen Einfluß des religiösen Elements wahrnimmt. Es ist nicht mehr das Mittelalter, das dogmatische und priesterliche Zeitalter. Die Poesie hat das Heiligthum verlassen und hört auf ihre Inspirationen darin zu schöpfen. Ihr Gegenstand ist die menschliche Natur, wesentlich ungetheilt und unbegränzt verschieden; unmittelbar beschäftigt sie sich mit keinem andern Gedanken. So aufgefaßt mußte das Drama sich der Regeln entledigen, die es in seiner Entwickelung verhindert und ihm nicht gestattet hätten sein Ziel zu erreichen. Als es wie bei den Griechen nur die Entwickelung eines einzigen Faktums war, mußte es sich,

um wahr zu seyn, dem Gesetz ihrer dreifachen Einheit unterwerfen; aber als, statt eines einzigen Faktums, es den Menschen selbst schilderte, den ganzen Menschen in dem Inbegriff der Handlungen durch die er sich offenbart, da trat zwar an die Stelle der gewissermaaßen materiellen Einheit, eine andere Einheit, eine andere, ganz geistige Wahrheit, die Wahrheit des Lebens selbst und seiner zusammengesetzten Einheit. Das Drama ward dadurch nicht verunstaltet, es wurde blos umgeändert um seine Sphäre zu erweitern, die von da an nicht weniger ausgedehnt seyn sollte als die der Menschheit. Auch ist Shakespeare nicht allein eines jener außerordentlichen Genies welche ihre Größe jedem Vergleich entzieht, sondern er ist in der Kunst der Schöpfer einer Welt, von ihm den künftigen Dichtern vermacht, welche nie deren Reichthümer erschöpfen werden.

Verschiedene Ursachen verzögerten in Frankreich die Fortschritte der dramatischen Poesie; und da das Trauerspiel, als es sich seine Sprache gebildet hatte, sich außer dem Volk unter dem Einfluß des Hofs entwickelte, wo der Geschmack an der fremden Literatur herrschte, war es ohne spontanen Charakter, in der Kunst dem ähnlich was im Reiche des Glaubens die ersten Offenbarungen sind. Aber es zeichnete sich auch durch vorzügliche Eigenschaften aus, durch eine ohne Verirrungen kühne, und ohne Verzerrung tiefe Inspiration, durch einen edeln und zarten, richtigen und kraftvollen Ausdruck der wahren Gefühle, das Interesse der Handlung, die Regelmäßigkeit, die Schicklichkeit. Das französische Theater bildete sich, was die allgemeine Form des Drama's betrifft, nach dem griechischen Theater, es hielt sich wie dieses an die Schilderung eines einzigen Faktums, und folglich an die Regel der drei Einheiten. Unerachtet der Schwierigkeiten und der Hindernisse, womit dieses dramatische System

verknüpft ist, hat es doch unsterbliche Werke hervorgebracht. Corneille erhob es plötzlich zu einer Höhe, die Spanien nicht erreicht hatte, und mit einem einzigen seiner Riesenschritte bestimmte er, auf diesem Wege, die Gränzen der Kunst. Die gewisse Selbstständigkeit, welche, wie wir bereits gesagt, dem tragischen Drama in Frankreich fehlt, hat der Poet in sich. Mit seinem mächtigen Hauche belebt er jene Vergangenheit, die er, in der Schönheit, in der Wahrheit ihres idealen Typus, der seinem Innern eingeprägt ist, vor uns hervorruft. Was man sieht, was man hört, ist nicht Horaz, Cinna, Sartorius, sondern der Römer der ersten Zeiten und der Römer zur Zeit der Proscriptionen; nicht Polyeuctes, sondern der erste Christ, der im Tode den Triumph seines Glaubens und das Heil der Welt sucht; nicht Don Diego und Rodrigo, sondern der Ritter der Lehenszeit, stolz auf seine Abkunft und auf seine Thaten, begeistert für Ehre und Tapferkeit; oder vielmehr es ist Corneille, der in seiner großen Seele alles Große wieder findet. Und welcher kräftige, gedrängte, direkt zum Ziel gehende Dialog! Welche schnellen und plötzlichen Antworten! wie sie sich kreuzen, sich drängen, während sie immer steigen wie zwei Adler, die sich hoch in den Lüften bekämpfen! Keine Worte welche der Gedanke nicht herbei ruft und nicht verwischt durch sein Uebergewicht. Keine Künstelei, keine Verzierung, eine gedrängte und kräftige Sprache, deren Muskeln sich zeichnen wie die des nackten Athleten, und zuweilen bei dieser Kraft eine durch Einfalt und naive Anmuth rührende Zärtlichkeit. Und doch schildert er lieber, selbst in seinen weiblichen Personen, den Heroismus und die heftigen Leidenschaften, als die zarten Gefühle des Herzens.

Corneille sah, bei seinem Erbleichen, das Aufschwingen Racine's. Aber, indem er sich zu seinem Untergang neigte, nahm der

alte Poet seinen Glanz mit, ohne daß er von irgend Jemand eines einzigen Juwels seiner Krone hätte können beraubt werden. Mit einem ganz andern Genie begabt, gehört Racine auch einer ganz andern Zeit an, die schon weit entfernt liegt von jener, wo so viele politische und religiöse Leidenschaften sich bewegt hatten, wo jeder er selbst seyn, seine individuelle Kraft fühlen und in den unaufhörlichen Kämpfen erproben konnte, wo ein noch dunkler und unbestimmter, aber tiefer Geist der Freiheit die Völker wie ein Traum der Zukunft bewegte. Statt dessen war's die Ruhe des Gehorsams unter einem unumschränkten Herrscher, die Unthätigkeit einer in den Schatten und das Nichts zurückgedrängten Nation; um den Thron die gedemüthigten Trümmer der alten lehensherrlichen Macht, die leeren Formen ihrer vergangenen Größe, zierliche und höfliche Sitten, eine ausgesuchte Feinheit. Die Sprache selbst war verändert: indem sie ein Ueberbleibsel von Rauhheit verlor, hatte sie auch etwas von ihrem männlichen Freimuth verloren, von ihrer einfachen Majestät, von der Kunst, die ihr eine freiere Bewegung, eine minder gehemmte Kühnheit, verlieh.

Da wo das Volk nichts war, wo das nationelle Leben in einem einzigen aufging, was konnte der Dichter thun? Ergreifen was im Menschen unabhängig vom gesellschaftlichen Zustand, von dessen politischer Constitution ist, und es zugleich in seiner allgemeinen Wahrheit und mit den auf den speciellen Charakter des Fortschreitens der Zeit bezüglichen Schattirungen darstellen. Und das that wirklich auch Racine. Er schilderte die an sich unveränderliche, aber je nach Zeit und Ort in ihrer Aeußerung veränderliche menschliche Natur. Er mußte sich in dieser letzten Beziehung den Gewohnheiten, den Erfordernissen der Welt, in der er lebte, fügen. Daher kommt, daß seine Personen alle mehr oder weniger derselben Sprache reden. In ihrer

ersten Hingebung, in ihrer größten Heftigkeit, ist die Leidenschaft bei ihnen immer gewissermaaßen zurückhaltend, und bewahrt eine gewisse Schicklichkeit, welche die Sitten damals erheischten, und man unterscheidet darin besonders den Einfluß des christlichen Geistes, der auch bei Corneille sehr fühlbar ist; denn der Dichter selbst ist immer individuell der Abglanz seines Jahrhunderts. Dasjenige welches von Racine verherrlicht wurde, legte der Kunst besondere Regeln auf, von denen man sich unmöglich befreien konnte. Das Trauerspiel, unter Ludwig dem Vierzehnten, konnte eben so wenig das antike Trauerspiel oder das Shakespear'sche Drama seyn, als das Heldengedicht das Homerische oder das Milton'sche hätte seyn können. Aus diesem Gesichtspunkt, so wie auch durch die Natur ihres Genies, haben Virgil und Racine eine sonderbare Aehnlichkeit. Beide zu einer sanften Traurigkeit, zu einer träumerischen Melancholie geneigt, haben sich beide in der Schilderung der leidenschaftlichen und zarten Gefühle ausgezeichnet. Die Linien ihres Styls fließen mit derselben Reinheit, derselben Feinheit, derselben ausgesuchten Anmuth, wie die der schönsten griechischen Statuen. Die Arbeit, die Anstrengung zeigt sich nirgends in diesem so gelehrten Verse, wo die Kunst, auf ihrer höchsten Stufe, wieder Natur, ideale Natur wird, die der Geist mit Entzücken betrachtet. Und welcher Blick in die Tiefe des Herzens! Wie durchdringt er dessen Geheimnisse, entdeckt dessen Widersprüche, geheime List, dessen verschiedene Bewegungen, die raschen Ergießungen und die plötzliche Zurückhaltung! dann kommt unerwartet aus diesen so beweglichen, sich selbst so verborgenen Herzen, eines jener einfachen Worte, in denen sich die Mutter, die Gattin, die Geliebte kund gibt einer jener Laute welche man für den Schrei der Seele selbst halten könnte.

Racine ist der Raphael des Drama's. Ausdruck, Zeichnung, glänzende und zugleich mäßige Farbe, alle die bezeichnenden Eigenschaften dieses großen Meisters, in dem sich das Gefühl des antiken Schönen mit dem christlichen, aber schon schwachen und weniger als im Mittelalter naiven, Geiste verbindet, besitzt er, zusammen. Nach ihnen schwindet allmählig der göttliche Hauch aus der Kunst, und von allen Seiten erheben sich die Vorboten des Verfalls.

Während Corneille und Racine die tragische Bühne Frankreich's so hoch erhoben, erschuf sich Moliere einen Ruhm ohne Nebenbuhler, indem er die Grenzen des Lustspiels erweitert. Noch nie hatte man den Menschen, in dieser Sphäre des Lebens, mit einer so tiefen Wahrheit geschildert; nie hatte man mit diesem durchdringenden Scharfsinn die Charaktere, ihre hervorstechenden Züge und ihre verschiedenen Schattirungen aufgefaßt; noch nie war man so weit in die dunkeln Falten hinabgestiegen, in denen die Triebfedern der menschlichen Handlungen versteckt sind. Nichts Unbestimmtes, Verwischtes, nichts was nicht trifft und zum Effekt beiträgt, entweder in der Schilderung der Leidenschaften oder in dem Gang des Drama's. Jede Person ist sie und bloß sie; nicht ein Wort, nicht eine Bewegung an der man sie nicht erkennt. Es ist nicht eine Schilderung der Natur, es ist die Natur selbst; sie ist da, vor unsern Augen, in ihrer lebendigen Wirklichkeit und mit ihrem freien Auftreten. Wo hat der Dichter diese Sprache entdeckt, die ihm allein eigen ist, voll Kraft und Saft, offen und kühn, zart und einfach, welche mit so vieler Geschmeidigkeit alle Umrisse des Gedankens umfaßt, während sie ihn zu gleicher Zeit so mächtig hervorhebt? Durch welchen Zauber gleichsam hat er es vermocht die feinste Beobachtung, das ernsthafteste, ja das traurigste Nachdenken

selbst, mit der hinreißendsten Fröhlichkeit zu verbinden? Es war das Geheimniß seines Genie's; er hat es unwiederbringlich mit in das Grab genommen.

Frankreich gebar um diese Zeit einen Dichter, welchem die andern Völker, die alten und die neuern, keinen an die Seite zu setzen haben: wir meinen Lafontaine, diese Blume Galliens, welche, im Nachherbst, alle Wohlgerüche des vaterländischen Bodens eingesogen zu haben scheint. Anderswo wäre er verkümmert ohne sich je zu entwickeln. Er brauchte um sich zu entfalten die Luft und die Sonne der fruchtbaren Erde, wo Joinville, Marot und Rabelais das Licht erblickten. Durch den korrekten, reinen Styl gehört er dem feinen Jahrhundert an, unter dessen direktem Einfluß er stand; durch den Geist, den Gedanken, geht er von den frühern Jahrhunderten aus, und in der Hinsicht nähert sich ihm Moliere. Seine Fabeln sind eben so viele Dramen, in denen sich eine bewundernswürdige Kenntniß des Menschen darlegt; denn der Mensch handelt, spricht unter dem symbolischen Schleier der untergeordneten Wesen, dieser Thiere und der Pflanzen selbst. Der Dicher zeigt ihn, von allen Seiten, mit seinen Lastern und seinen Tugenden, seinen Lächerlichkeiten, seinen Trieben von sanfter und mitleidiger Güte. Von dem anmuthigen Scherze, von der komischen Bosheit, deren Stachel durch eine scheinbare Gutmüthigkeit noch geschärft wird, erhebt er sich bis zum Pathos, ergreift und bewegt nach Willkühr, und in wenigen Versen theilt er uns seine verschiedenen Eindrücke mit. Das Lächeln entschlüpft den Lippen, und im folgenden Augenblick füllen sich die Augen mit Thränen. Wer hat so wie er die Freundschaft, die naive Zärtlichkeit, das zur Hülfe bereite Mitleiden, die natürliche Bewegung eines Herzens gemalt, welches sich zu einem andern Herzen

hinneigt? Es ist gewissermaaßen ein Zauber. Er schildert nicht allein die Charaktere, die Leidenschaften, die Sitten, sondern auch das sociale Elend, die Ungerechtigkeit, gegen welche wir aus Gewohnheit beinahe gleichgültig werden; er macht sie verabscheuungswürdig, er protestirt zu Gunsten des Schwachen, gegen den Mißbrauch der Kraft, zu Gunsten der Menschheit gegen ihre Unterdrücker. Erbe der alten Sagen von edler, hochherziger Freiheit, widersteht er noch, auch wenn sich alles beugt, bewahrt er heilig das Gefühl des Rechts und erweckt es auf tausenderlei Arten: er ist wahrhaftig der Dichter des Volks. Gleichermaaßen zieht ihn die Natur an. Wer hat sie besser beobachtet, besser gefühlt? Wer hat sie mit wahrern, glänzendern, lieblichern Farben bekleidet? In ihn muß man die unendlichen Hülfsquellen, die unerschöpfliche Verschiedenheit, den biegsamen Rhythmus, den harmonischen Reichthum einer Sprache bewundern, die sich umändert um alles auszudrücken, alles mit gleicher Vollkommenheit zu malen. Keine einzige Ordnung, beinahe keine einzige Gattung von Schreibart, wovon er nicht ein vollendetes Vorbild darböte; alles findet sich darin, Majestät, Größe, Kraft, Eleganz, Zartheit, Offenherzigkeit, edle und züchtige Schönheit*, und ein gewisses Schweben in seiner flüchtigen Bewegung, unbestimmte Umrisse von ätherischer Durchsichtigkeit, welche dem einen Körper leihn was keinen hat.

Deutschland kam erst viel später, auf Lessing's Ruf und nahm seine Stelle in der dramatischen Poesie. Schon hatte das achtzehnte Jahrhundert den Glauben erschüttert, schon wankte die alte Gesellschaft, täglich von einer neuerungssichtigen Philosophie untergraben. Sie modifizirte sehr das Genie Goethe's und

* Et la grâce plus belle encore que la beauté.

Schiller's. Dieser, die strengen Gesetze des französischen Theaters verwerfend, ahmte Shakespeare nach; aber er hatte weder die reichen Schätze, noch die Kraft, weder den tiefen Pathos, noch die mächtige Originalität des englischen Dichters. Vom Zeitgeist hingerissen, fehlte es ihm oft an Wahrheit, legte er oft seinen Personen ihrer Epoche ganz fremde Ansichten und Gefühle in den Mund, lehrt er wann er bewegen oder schildern sollte. Nicht als fehlte es ihm an Gefühl oder an einem gewissen historischen Sinne; besonders besitzt er in hohem Grade das moralische Gefühl. In dieser Hinsicht bietet sein Wallenstein, so wie sein Wilhelm Tell, sehr merkwürdige Schönheiten dar. Seine Stelle, obgleich ausgezeichnet, ist jedoch bloß untergeordnet; man kann ihn nicht unter die Muster der Kunst zählen. Es giebt in der Poesie göttliche Höhen, wohin die Seinige nicht reicht; die Zeichnung ist schlaff und das Colorit matt; sie rollt nicht reichliche und rasche Wellen, sie benetzt ihre Ufer und reißt sie nicht mit sich fort.

Götz von Berlichingen schildert die fieberhaften Anstrengungen, das letzte Zucken der sterbenden Lehnsherrschaft. Das stille Grab in das sie hinuntersinkt mit der tyrannischen Unabhängigkeit der Feudalherren, soll die Wiege der Freiheit der Völker seyn, welche schon im Innern der aufgeregten Massen sich bewegt, mens agitat molem. Aber das eigentliche Drama Goethe's, das worin der Dichter zugleich seine eigene Natur und einen der bezeichnetsten Charaktere seiner Zeit ausgedrückt hat, ist Faust. Die Legende die ihm zu Grunde liegt, hatte lebhaft die Gemüther ergriffen, weil sie, neben einer christlichen Lehre, das Grundproblem der Menschheit enthält. Goethe ergriff die poetische und philosophische Seite dieser Volks-Mythe, aber er änderte gänzlich deren Geist. Sein Faust ist der Prometheus, der Hiob, der von unendlichem Sehnen gequälte Mensch, der aus

der tiefsten Angst, welche in ihm der Gegensatz seiner unbesiegbaren Wünsche und seiner unabwendbaren Schwachheit erzeugt, sich über seine Bestimmung befragt. Vierzig Jahrhunderte später, wird die Frage vom Guten und Bösen, die den arabischen Dichter so sehr beschäftigt, von neuem gestellt. Er hatte sie gelös't durch den Gedanken einer Führung der Vorsicht, und einer erhabenen Gerechtigkeit, deren Wege uns unbekannt sind und die wir anbeten müssen ohne sie zu begreifen. Goethe verwirft diese für seinen stolzen Verstand zu demüthige Lösung. Die Ohnmacht zu begreifen ist dieselbe in ihm und im Hiob; dieselben Schatten verhüllen für sie das Geheimniß welches sie durchdringen möchten; aber, stark in seinem Glauben, bestätigt Hiob seinen Gott, und dadurch selbst bejaht er das mit Gott identische Gute. In einer Zeit der Reaktion gegen den Glauben und folglich gegen Gott, ein reiner Gegenstand des Glaubens, mußte Goethe, da er nicht begreifen konnte, läugnen was er nicht begreifen konnte, Gott läugnen, das Gute folglich läugnen und das Böse, eine bloße Verneinung des Guten, bejahen; und wirklich ist Faust bloß eine verzweifelte Bejahung des Bösen, des unendlichen, ewigen Bösen. Es erscheint in diesem düstern Drama, mit seinem Grundcharakter von Stolz und Ironie. Der Gegenstand ist tragisch, und was überall vorherrscht, ist trockenes, bitteres und höhnisches Lachen. Keine Verbindung, kein Zwischenfall der nicht zum Grund hätte den wahren Helden des Stücks, Mephistopheles, das eingefleischte Böse, zu erhöhen. Damit der Gedanke reiner und lebhafter hervorträte, war ein Gegensatz nothwendig; daher Gretchen, das junge, unschuldige und einfache Mädchen, entweiht, zum Verbrechen hingerissen, zum Mord seines eigenen Kindes, ohne beinahe widerstehen zu können, von einer schrecklichen Fatalität getrieben, das Herz

immer erfüllt mit einer himmlischen Liebe zur Tugend, die in ihr bitterer Hohn geworden ist, und verrückt auf dem Schaffot sterbend. Der Schrei der Hoffnung, welcher das Drama endigt, dient bloß dazu den Ausgang erträglicher zu machen; er mindert nicht den Grundgedanken, und die Lösung bleibt in ihrer ganzen entsetzlichen Strenge.

Faust ist das Werk eines mächtigen Geistes, eines besonders durch das gewählte Gefühl der Form poetischen Geistes, und zugleich das Werk eines Jahrhunderts kühner Kritik und Unglaubens. Er gehört der Poesie des Bösen oder der Hölle an, wie sie das Mittelalter darstellte, das zwei Typen des Verdammten annahm, beide durch Abwesenheit oder Verdunkelung des Glaubens charakterisirt. Der erste dieser Typen ist Faust, oder der durch den Dünkel der Vernunft hingerissene Mensch, der Alles wissen will, um Alles zu wissen. Der zweite ist Don Juan, oder der von den Lüsten des fleischlichen Genusses besessene Mensch, der sein ganzes Wesen daran setzt. Der erste, durch einen natürlichen Hang, steigt vom Stolz zur Wollust hernieder; der zweite steigt von der Wollust zum Stolze hinauf, und beide treffen sich in einer gemeinsamen Verneinung. Byron hat diesen letzten Typus aufgefaßt, und wie Göthe hat er die Krankheit seines Jahrhunderts, das Elend des Menschen geschildert, der seines ewigen Glaubens, dem Prinzip seiner Größe und seines Lebens, beraubt ist. Aber er kehrt zuweilen zum Glauben zurück, er hat himmlische Triebe und menschliche Sympathien, welche Göthe endlich in sich erstickt hatte. Wenn Byron ihrem Einflusse sich hin giebt, athmet man leichter, ist man wie von einer schrecklichen Last befreit, welche die Brust beengte. Einige Strahlen die sich verstohlen und plötzlich zwischen die schwarzen Wolken schieben, malen seine Poesie mit sanfterm Licht. Jedoch fällt der Dichter

des Giaour, Manfred, Cain, Don Juan, bald unter die Macht des Geistes der ihn besitzt, zurück, ein Geist des Zweifels und des Stolzes, der Empörung und der Verneinung, der ironischen Verachtung, des Hasses und des hartnäckigen Krieges gegen die höchste Macht, welcher er selbst noch in seinem Sturze, in seinem tödtlichsten Sturze droht.

Auch René hat den Einfluß dieses ungläubigen Jahrhunderts empfunden; er hat in diesen sonnen- und luftlosen Gegenden gelebt, aber es ist nicht sein Vaterland, er ist fremd darin; er verläßt diese öde und finstere Stelle, und begehrt von der Natur, in ihren Urwildnissen, das Licht das ihm fehlt, den Hauch der ihn beleben soll; er lauscht dem Geräusche der Wüsten, um darin die Stimme des geheimnißvollen Wesens zu hören, welches er in sich fühlt und das sich seinen Blicken entzieht; der Last der Langweile erliegend, die im Innern seiner Seele versteckt ist, entströmen ihm Töne unsäglicher Schwermuth, Klagen, den unbestimmt wogenden traurigen Tönen ähnlich, die man Abends in den Wäldern oder an dem Ufer der Flüsse vernimmt.

Nach diesen drei großen Poeten: Goethe, Chateaubriand, Byron, stockt selbst der Zweifel; der moralische Sinn erlischt, der Kampf hört auf im Menschen, und die Poesie stirbt, um nachher zu versuchen, durch die reine Form und die Farbe, durch die Harmonie der Töne, die materielle Schilderung der Gegenstände und der Orte, und den träumerischen Gedanken eines unbestimmten Spiritualismus wieder zu erstehen. Schöne Talente haben in Frankreich, England, Deutschland alles aus diesen Quellen geschöpft, was sie bieten konnten. Es blieb eine andere — das Volk, seine Leiden und seine Sympathien, und sein Vorgefühl der Zukunft. Es hat sich ein Dichter gefunden, in

dessen Geist das so lange vergessene Volk seinen eigenen Geist erkannt hat, und dessen Gesänge von Mund zu Mund fortgepflanzt, wie die der alten Dichter, von den Vätern zu den Söhnen übergehen werden, um ihre Mühseligkeiten zu bannen, ihre Schmerzen zu trösten und in ihnen die Hoffnung zu nähren, die Gott in sie gelegt hat mit dem unsterblichen Gefühl seiner Gerechtigkeit und seiner Liebe.

Die Umwälzung, die Monteverde in der Tonkunst zu Stande brachte, erzeugte das gesungene Drama, wo die Poesie sich mit der Musik und dem Tanz verbindet, und welche gleich dem gesprochenen Drama die tragische und die komische Art umfaßt. Es sollte scheinen als ob, vermöge der innigen Verwandtschaft zwischen der Musik und der Poesie, die früher unzertrennlich waren, die Verbindung dieser Künste beiden gleich vortheilhaft hätte seyn müssen.

Es war dem jedoch nicht also: die Poesie litt dabei, und zwar aus folgenden Ursachen. Wir haben gesehen, daß der Gesang, um sich mit dem Worte zu vereinen, bloß dessen Ausdruck, dessen Betonung seyn soll; er soll die natürlichen Biegungen der Stimme unter sich geordnet wiedergeben, je nach den berechenbaren Verhältnissen der Intervalle, da der musikalische Takt und Rhythmus, und der prosodische Rhythmus und Takt übrigens eins sind mit einander. So war die alte Musik, so war hernach die Kirchenmusik. Weder die eine noch die andere benahmen der Poesie etwas von ihrer Freiheit, sie veränderten deren Charakter nicht, sie waren ihren Gesetzen nicht zuwider, so daß, ihre eigene Macht ihrer Macht beifügend, sie dadurch den Effekt erhöhten. Aber diese innige Verbindung konnte nur unter einem Tonalitätssystem bestehen, welches in mancher Beziehung dem entgegengesetzt ist, woraus die dramatische Musik entstand.

Die Poesie findet in diesem letztern zwei Hindernisse an ihrer Entwickelung; denn sie ist gezwungen sich dem musikalischen Takt und Rhythmus zu unterwerfen, welcher oft von dem natürlichen Rhythmus des Wortes abweicht; und die Abweichung zwischen der melodischen und der poetischen Periode ist noch größer. In Bezug auf Dauer verfahren sie auf entgegengesetzte Weise, und hinsichtlich der Abschnitte sind sie einander eben so wenig ähnlich. Die Oper kann also, genau betrachtet, kein poetisches Werk seyn. Die Poesie tritt darin so sehr in Hintergrund, daß solche von Niemanden darin gesucht wird; sie verschwindet im Gesang, der sie absorbirt. Dieses Uebergewicht des Gesanges war jedoch anfänglich bei weitem nicht in so absolutem Grade vorhanden, und wurde, was sehr merkenswerth ist, allmählig deutlicher, je mehr die modulirte Musik und die Harmoniekenntniß sich entwickelte. Die Chöre in Esther und Athalie, die Dichtungen Quinault's, beweisen daß selbst in dieser im Vergleich sehr neuen Zeit die Poesie in der Oper noch eine bedeutende Stelle einnahm.

Allein die Musik war damals auch gewissermaaßen weiter nichts als eine in Noten gesetzte Deklamation, ein fortwährendes Rezitativ, eine Art Melopee welche die Betonung angab. Diese Seite der Kunst mag vielleicht später allzusehr vernachläßigt worden seyn. Sie konnte freilich auf dieser Stufe nicht stehn bleiben; es trieb allerdings das innere Prinzip, das ihrem Voranschreiten vorwaltete, sie mit unbezwinglicher Macht auf neue Wege. Wer möchte aber behaupten dieses Prinzip werde sich nicht, einst wenn es in eine höhere Sphäre getreten, auf irgend eine Weise umwandeln, und zwar so, daß abermals ein Bündniß zwischen der wahren Poesie und dem Gesang möglich werde? Wer möchte verbürgen daß selbst die Tonalitäten, die sich im

Augenblick wechselseitig ausschließen, sich nicht zu einer vollständigern und reichern Tonalität kombiniren werden? Alles, vielmehr, scheint darauf hinzudeuten. Dem sey jedoch wie ihm wolle, das System welches Lully auf Quinaults Dichtungen anwandte, hat seither immer auf der Bühne die sogenannte französische Musik charakterisirt. Gluck und Gretry, jeder in seiner Art, haben, um nur diese zwei großen Künstler zu nennen, dargethan welchen Vortheil man aus dem dramatischen Standpunkt daraus ziehen kann. In Italien bekümmert sich der Musiker durchaus nicht um die Worte; er beschäftigt sich ausschließlich mit der Melodie; Gluck, im Gegentheil, und auch Gretry studirten erst den Text, suchten den Ausdruck der Worte, die natürliche Deklamation, und nahmen dieß zur Grundlage des Gesanges. Zwischen diesen beiden Methoden liegt eine ganze Welt, die hohe Scheidewand welche den Gedanken von der Empfindung, den reinen Organismus vom Geiste trennt.

Dieß führt uns darauf vom Deklamiren selber zu sprechen, das nebst der Mimik die Kunst des Schauspielers bildet. Der Schauspieler steht zum dramatischen Dichter wie der Musikspieler zum Componisten. Er muß dessen Werk unter den Bedingungen der lebenden Wirklichkeit reproduziren und deßhalb dasselbe verstehn und tief fühlen, es sich gewissermaaßen eigen machen. Diese Gabe, die nicht erworben werden kann, ist durch nichts zu ersetzen. Der Umfang der Stimme, so wie deren Biegsamkeit, die Gestalt, die Haltung, der Adel und die natürliche Grazie der Bewegungen, alle äußerlichen Eigenschaften, sind, obschon von Gewicht, dennoch sehr untergeordnet. Der Gedanke, die Seele macht den großen Schauspieler. Glüht in seinem Innern das Licht und die Wärme aus denen die Eingebung fließt, so mag er denen die ihm zuhören die Gefühle mittheilen die sich

in ihm regen. Sie hören dann nur die Betonung, sehn nur die Leidenschaft, und ihr Herz wird ergriffen, ihre bezauberte Fantasie gestaltet den Schauspieler um. In ihren Augen ist er nicht mehr er, sondern die vom Dichter geschaffene Person. So weit geht die wunderbare Macht der Kunst. Die Kunst ist aber auch weder die Natur noch die Nachahmung der Natur; sie reproduzirt dieselbe nicht; sie reproduzirt deren idealen Typus, das unsichtbare Musterbild in dem ihre Schönheit wohnt. Darum macht auch der Schauspieler der sich nicht bis zu diesem unwandelbaren Typus des Schönen zu erheben vermag, der denselben nicht innerlich schaut, nur mittelmäßigen Effekt; seine Erfolge sind von keiner Dauer und sein Name schwindet früh in Vergessenheit.

Während wir so eine flüchtige Skizze der Entwickelung der Poesie bei den verschiedenen Völkern entworfen, von den ersten Zeiten an bis auf unsere Tage, haben wir, so zu sagen, unter den Denkmälern dieser Kunst nur diejenigen betrachtet wo sie eine streng bestimmte rhythmische Form annimmt. Dieß ist jedoch bei weitem die Poesie nicht ganz. Diese, ihrer Wesenheit nach von dem Mechanismus der Sprache unabhängig, umfaßt in ihrem weiten Kreise alle Aeußerungen des Schönen. Plato verdient so gut Dichter genannt zu werden wie Homer, und von den ausgezeichneten Prosaikern ist auch nicht einer der nicht Poet gewesen wäre, in dem Grade wie die Art seiner Schriften es zuläßt, d. h. je nachdem entweder die reine Idee, oder das Gefühl, die Leidenschaft, die Fantasie vorherrscht. Der mannigfaltigere, ungebundenere Rhythmus ist verschieden, bleibt aber nichtsdestoweniger, so wie auch die Harmonie, der ausdrucksvolle und pittoreske Ton. Oft sogar sind beide letztern in der Prosa dem Gedanken besser angemessen, drehen und winden sich nach

dessen Krümmungen; der Rhythmus umschlingt ihn leichter, umklammert ihn fester, die Harmonie wirft ihn treuer zurück. Der Vers hat allerdings andere Vorzüge; er gefällt dem Ohr, durch seinen regelmäßigern und schärfer angedeuteten Fall, seine symetrischen Wiederholungen; er allein ist, bei unserm Musiksystem, zum Gesang geeignet. Dieses System aber entspricht, wie gesagt, nur einer Seite der Kunst, es schließt die Art von Effekten aus, welche die Musik des Alterthums hervorbrachte, und stellt, selbst da wo es sich dem Vers nähert, der Poesie, wenn sie sich mit dem Gesang vereint, zahlreiche Hindernisse entgegen und droht dieselbe ganz zu zerstören.

Die Entwickelung der Poesie unter ihren beiden allgemeinen Formen, des Verses und der Prosa, bietet dieselben Perioden dar. Anfänglich religiös und philosophisch drückt sie die ersten Begriffe aus, die der Mensch sich von Gott und der Welt machte, sammelt die alten Sagen über den Ursprung des Menschen, seinen ersten Zustand und seine Bestimmung. Sie ist lyrisch, episch, wie die Genesis und die heiligen Bücher des östlichen Asiens. Der Fortschritt des Denkens modifizirt sie später. Sie hört auf sich auf die Offenbarungen und überlieferten Glaubensartikel zu beschränken, und öffnet sich neue Bahnen in der idealen und phenomenalen Welt. Sie verliert gleichsam ihre Passivität und trachtet sich zu erweitern; man gewahrt bei ihr gewissermaaßen einen Schaffungsprozeß. Sodann, je klarer und lebhafter der Mensch sich selbst bewußt wird und seine Blicke auf sich wendet, wird sie dramatisch; es entsteht die Geschichte, und mit der Geschichte jene Menge von erdichteten Erzählungen, die Quelle des Romans der neuern Zeit, worin die Leidenschaften, die Sitten, alle Ordnungen von Gefühlen mit allen ihren Schattirungen und Contrasten sich malen.

Später, zur Zeit wo der schwindende Glaube die Seelen nicht mehr erleuchtet und erwärmt, geräth die Kunst in Verfall und bewahrt von der Poesie nur noch die dürre Hülse. Solches war ihr Schicksal in Griechenland nach Alexander, in Rom unter den Kaisern, in Frankreich gegen Ende des achtzehnten Jahrhunderts. In diesen Zeiten des Verfalls, wo es der Poesie an Nahrung fehlt, sucht sie, matt und alt, in der stets sich verjüngenden Natur neue Kräfte zu schöpfen. Allein diese Naturpoesie nimmt zwei verschiedene Charaktere an, je nach der Quelle aus der sie entspringt. Trocken und leblos, bestehend aus leeren Formen, aus Wort- und Satzkunstgriffen, wenn sie mit dem Materialismus zusammenhängt, wird sie dann was in Frankreich die beschreibende Poesie Delille's und seiner Schule gewesen. Erhebt sie sich, im Gegentheil, mit einem selbst nur unbestimmten aber wahren Glauben, zu den Höhen des Spiritualismus, so erscheint wieder die Inspiration mit dem Gefühl der Unendlichkeit, mit dem undeutlichen, schwanken Schauen des geheimnißvollen Wahren und der idealen Schönheit. Wie nach dem Winter beim warmen Hauch des Frühlings die erweichte Erde sich mit Blumen und Grün bedeckt, so erwacht, nachdem sie von kalten und fruchtlosen Doktrinen erstarrt worden, die Poesie auf's neue, beim göttlichen Hauche, und entfaltet sich an den Strahlen der ewigen Sonne. Also war die Poesie Rousseau's, Bernardin's de St.-Pierre und Chateaubriand's, unsterbliche Dichter, weil sie den tiefen Instinkt dessen gehabt was des Menschen Größe macht, den Instinkt der Dinge die das Auge nicht sehn kann; weil sie gefühlt haben wie unter der Rinde des morschen Baumes das Leben pocht. Diese Uebergangspoesie schließt eine Zeitrechnung und eröffnet eine andere. Man möchte sagen sie steige herab aus den ätherischen Regionen um

einen himmlischen Duft und einen sanften Schein zu verbreiten über die finstere Bahn worauf die Vorsehung, in den Zeiten wo alles wechselt, die Völker hingeleitet zur neuen Stätte, welche sie für solche auserwählt. Sie verbindet die Vergangenheit mit der Zukunft, den alten Glauben mit dem kommenden Glauben, die gewesene Kunst mit der Kunst die seyn wird und noch nicht ist. Priesterin einer nicht zu nennenden Religion, schreitet sie vorwärts unter Trümmern, und trägt in ihren Händen die verschleierten Symbole eines unbekannten Gottes.

Drittes Kapitel.

Redekunst.

Was wir Beredsamkeit nennen, unterscheidet sich ursprünglich nicht von der Poesie. Der religiöse und moralische Unterricht, ja sogar die Gesetze bekleideten eine poetische Form, in Folge der innigen Verbindung zwischen Poesie und Gesang, wovon letzterer mit der ausdrucksvollen Sprache, so zu sagen eins war. Selbst als die Beredsamkeit sich in manchen Hinsichten von der Poesie gesondert hatte, behielt sie demohngeachtet wie diese den Rhythmus, das Maaß, die Harmonie, und sofort einen gewissen musikalischen Charakter bei, dem sie unzweifelhaft einen Theil ihrer Effekte verdankt. Hieraus erhellt neuerdings wie eng die verschiedenen Künste unter einander verbunden sind, wie sehr die Kunst überhaupt, in ihren spezifischen Manifestationen, in Bezug auf unsere verschiedenen Wahrnehmungs- und Empfindungsarten, ursprünglich sich an das knüpft was im menschlichen Leben ernsteres vorhanden ist. Dieß zeigt sich übrigens am deutlichsten, wenn man die Kunst an und für sich aus dem umfassendsten und allgemeinsten Gesichtspunkte betrachtet, weil das Schöne, der Gegenstand der Kunst, weiter nichts ist als das sinnlich wahrnehmbar gewordene Wahre, und folglich die

Kunst dazu berufen ist, durch den Reiz des Schönen, die Menschen zum Wahrey, das zugleich auch das Gute ist, hinzulocken, ihnen dasselbe lieblich zu machen, und auf diese Weise zum Endzwecke der Schöpfung, der allmählig innigern Vereinigung mit Gott beizutragen.

Die Rednerkunst umfaßt die Rede und den Vortrag. Die Rede spricht zum Geiste, der Vortrag zu den Sinnen. Sie hat, in ihrer Zusammengesetztheit, etwas von allen andern Künsten, doch unter andern Bedingungen: etwas von der Baukunst, in der Eintheilung, dem ganzen Bau der Rede; etwas von der Bildhauerei und Malerei, in der Haltung und Gebehrde des Redners, in dem Ausdruck seiner Gesichtszüge; etwas vom Tanze, in der Harmonie der Bewegungen; etwas von der Musik, in der Betonung der Stimme und dem Rhythmus des Deklamirens.

So innig diese beiden Elemente der Rednerkunst, die Rede und der Vortrag, mit einander verbunden seyn mögen, so kann und muß jedes derselben einzeln betrachtet werden, da jedes seine besondere Sphäre und seine besondere Existenz hat, wiewohl beide einander, in Folge einer gegenseitigen Verwandtschaft, gleichsam anziehn und ihre Macht nur dann vollständig geltend machen können, wenn sie sich kombinirt haben.

Die oratorische Rede unterscheidet sich von der Poesie dadurch, daß das reine Denken und die logischen Verfahrungsweisen eine bedeutendere Stelle darin einnehmen. Sie sucht durch Vernunftschlüsse zu überzeugen, sie setzt auseinander, beweist, demonstrirt, nach den wissenschaftlichen Methoden: darin besteht ihre Eigenthümlichkeit. Sie muß aber auch überreden, rühren, hinreißen: dieß ist ihr poetischer Theil, und die Poesie ist eines der Elemente der Beredsamkeit. Es gehörte ja sonst die Bered-

samkeit nicht zur Kunst; sie wäre nicht der Ausdruck des Schönen, das Wahre glänzte nicht aus ihr hervor, unter der sinnlichen Form die dessen strahlendes Bild reproduzirt. Was wir von der Dichtkunst gesagt, ist also auch auf die Redekunst anwendbar; deßwegen haben wir auch nur wenig beizufügen.

Die Beredsamkeit läßt sich in zwei Hauptzweige eintheilen, die religiöse, und die politische und bürgerliche Beredsamkeit.

Die religiöse Beredsamkeit war im Alterthum mit der Poesie verschmolzen. Die bei den Religionsgebräuchen gesungenen Hymnen, einige Gedichte, die von Hesiodes z. B. und den Gnomikern dieß waren die Mittel, wodurch die sittlichen Vorschriften und die theologischen Glaubenslehren von Jahrhundert zu Jahrhundert überliefert wurden. Später dogmatisirten die Philosophen entweder mündlich in ihren Schulen, oder schriftlich in Büchern, die nur den wissenschaftlich gebildeten Classen zugänglich waren. Das war auch alles. Die Priester waren keine Prediger. Mag auch im geheimnißvollen Heiligthume der Eleusis von Samothracien der Oberpriester den Eingeweihten manche Lehren, deren Natur nicht recht bekannt ist, mitgetheilt haben, so war doch streng verboten, dieselben der Menge der Nichteingeweihten zu offenbaren *. Dem Volke war kein Unterricht beschieden; das Priesterthum war stumm. Religiöse Beredsamkeit gab es folglich keine vor dem Christenthum. Sie ward geboren an den Ufern des See's von Genesareth und auf den Bergen Judäa's, mit Christi Predigten, den schönsten Mustern derselben. Dieses mächtige Predigen, das die Welt er-

* Odi profanum vulgus
Et arceo
Horat.

neuern sollte, wurde von den Jüngern Jesu fortgesetzt, und griff im ganzen römischen Reich, ja sogar bis in der Barbaren Lande, um sich, und zwar mit solcher Schnelligkeit, daß der Apostel Paulus, der selbst darüber erstaunt war, sagte: Currit verbum. Von dieser Zeit an hat der Unterricht in der Glaubens- und Pflichtenlehre nicht aufgehört; mit dem Cultus innig verbunden, bildete er gleich Anfangs eine der erhabensten Funktionen des Priesters; und diesem mündlichen Unterricht muß man vorzugsweise die geistige und sittliche Entwickelung, und die weiter vorgerückte Civilisation der christlichen Völker zuschreiben. Er ist ihnen ausschließlich eigen; denn der Mahometismus hat, indem er diese herrliche Einrichtung nachahmte, nur den Schatten davon beibehalten, und die Mangelhaftigkeit, die unverbesserliche Unvollkommenheit der mahometanischen Lehre hat dieselbe noch vollends so viel wie fruchtlos gemacht.

Die Denkmäler der christlichen Beredsamkeit, von den Aposteln an bis auf unsere Zeit, bieten allerdings zahlreiche Unähnlichkeiten, und in Betreff der Kunst eine außerordentliche Ungleichheit dar. Demohngeachtet aber haben sie alle ein gemeinsames Kennzeichen, das um so bemerkenswerther ist, da es mit dem was bis dahin die Welt gekannt hatte, einen ungeheuern Contrast bildet: wir meinen nehmlich den Vorzug des Geistes vor dem Fleische, der die Typen für Bildhauerei und Malerei im Mittelalter lieferte; die Verschmähung der irdischen und so vergänglichen Dinge, und das heiße Sehnen nach den ewigen Gütern; hauptsächlich aber jene hehre, unermeßliche Liebe Gottes und der Menschen, die man christliche Liebe genannt, woraus allmählig eine Gesellschaft hervorging, die auf ein neues Recht gegründet war, auf das heilige Prinzip der menschlichen Gleich-

heit und Bruderliebe, die, allmählig besser verstanden, die Fesseln der Völker zu brechen und sie zu regeneriren berufen waren. Seit achtzehn Jahrhunderten wiederholen unzählige Stimmen dasselbe Wort, und dieses Wort ist eine tugendhaft beharrliche Protestation gegen den Mißbrauch der Gewalt, gegen die Rohheit der selbstsüchtigen Macht, ein feierliches Einkommen im Namen des himmlischen Vaters zu Gunsten des Schwächern, des Armen, der Unterdrückten, der Enterbten in der großen menschlichen Familie. Dieß war gewiß eine reiche Quelle erhabener Inspirationen, die der Beredsamkeit der Alten durchaus fremd waren. Nichts ist zu vergleichen mit der kräftigen Sprache der Kirchenväter und der Kühnheit ihres Gedankens, wenn sie die Großen und Reichen erinnern an die vergessene Pflicht, und mit einer Freiheit, deren edelmüthige Verwegenheit sie kaum zu ahnen scheinen, die Grundfragen behandeln, die heutiges Tages so neu vorkommen, und dieselben mittelst der evangelischen Lehren über Gleichheit und Bruderliebe ohne Zögern zu lösen sich unterstehn; wenn, von der christlichen Kanzel herab, sie der Ungerechtigkeit, der selbstsüchtigen Härte und der unerschütterlichen Gleichgültigkeit den verdienten Fluch hinschleudern und die Strafe verkünden, die der höchste Richter dagegen ausgesprochen. Bald aber vermengen sich mit ihren prophetischen Drohungen, mit ihrem frommen Schmerze, sanftere Gefühle. Sie trösten die Leidenden, richten die Demüthigen und Verlassenen auf, und zeigen ihnen jenseits dieses so bald dahin geschwundenen Lebens die Vergeltung für ihre vorübergehenden Trübsale, den gewissen Lohn für ihr stilles Dulden, für ihren Sieg über die Versuchungen, denen die Uebel, welchen sie erliegen, und die Ungerechtigkeit, deren Opfer sie werden, sie aussetzen, für ihren treuen Gehorsam, endlich, dem Gesetze der

Pflicht, das alle Menschen gleicherweise bindet. Daher eine Art von Pathos voller Wärme und lebhafter Rührungen, der aber nimmermehr die heftigen und hämischen Leidenschaften anregt, die in der Seele niedrigeren Falten schlummern. Von der göttlichen Liebe stammend, hat er auch deren Reinheit, und dringt, wie das Oehl in die Falten eines Kleides, auf geheimen Wegen in des Herzens innerste Tiefen, vermöge jener Art durchgreifender Sanftmuth, die man Salbung genannt, und die das christliche Wort von jedem andern Worte unterscheidet.

Allein das Christenthum hat auch seine strengen und fürchterlichen Dogmen, die anfängliche Entartung des Menschen, sein absolutes Unvermögen zum Guten, woher die Nothwendigkeit einer übernatürlichen Gnade, die unbedingt, ohne Ansehn des Verdienstes, ertheilt wird, in dem Maaße welches bestimmt das Heil herbeiführt, den einen beschieden, den andern vorenthalten wird, die Prädestination zu endloser Pein oder ewiger Glorie, in Folge unumstößlicher Rathschlüsse, in Gegenwart deren die menschliche Vernunft und das menschliche Gewissen in Staub versinken müssen. Da wo diese schreckenerregenden Doktrinen in ihrer ganzen Strenge überwogen haben, erstickten sie Liebe, Willenskraft und Thätigkeit, denn was konnte der Mensch thun und wollen, da er unter der Last eines unwiderruflichen Schicksalspruches erlag? Das Leben, die Bewegung war fort, und in Folge auch die Beredsamkeit. Aus diesem Grunde war auch der Protestantismus so arm an ausgezeichneten Rednern. Sein wohlbedachtes, kaltes, trockenes Wort verräth nur dann ein wenig Lebendigkeit, wenn es, wie bei Saurin, vom Haß und Ingrimm gestachelt wird. Aller Salbung entbehrend wird es, sobald es diese sucht, zu jenem pietistischen Gewäsche, jenem scheinheiligen Kauderwälsch, dem alle Natürlichkeit, aller Werth,

alles Salz abgeht, und das auf das Herz denselben Eindruck macht, wie ein falscher Ton auf das Ohr.

Einer der Hauptcharaktere des Christenthums ist seine unablässige Tendenz nach der sittlichen Vervollkommnung, und es gibt nichts tieferes als die Art wie es zur Erreichung dieses Zweckes verfährt. Vor allen Dingen bis zur Quelle der Handlungen vordringend, verlangt es daß der Mensch sorgfältig achte auf die geheimen Antriebe welche diese Handlungen hervorrufen und veranlassen, daß er von Anbeginn, und ehe sie eine Wirkung hervorgebracht, diejenigen davon unterdrücke denen er eine schlechte Richtung zuerkennt, und aus dieser innern Besserung, die stets nothwendig und nimmer vollendet ist, seine erste Sorge mache. Dieß ist der Hauptzweck des Klosterlebens. In der Einsamkeit seiner Zelle, wo kein anderer Gedanke ihn abwendig macht von dem Gedanken an das höchste Wesen, zu dem alle seine Wünsche aufsteigen, beschaut der Mönch den Allmächtigen in seiner unaussprechlichen Reinheit und Schönheit, und arbeitet, während er sich mit diesem göttlichen Muster vergleicht, ohne Unterlaß, in seinem Innern alles zu vertilgen was ihn von Gott zu trennen vermag. Es ist zu wenig bekannt, wie sehr diese unermüdliche Selbstbeobachtung, diese Beharrlichkeit das Böse im Entstehn, unter seinen geschmeidigsten und flüchtigsten Formen zu erfassen und zu bekämpfen, nebst einer brennenden Sehnsucht nach dem unendlich Guten, dem substanziellen Guten, das Gott selber ist, während den glaubigen Jahrhunderten das Zartgefühl und die Schärfe des geistigen Blickes in gewissen auserlesenen Seelen entwickelten. Hierin und nirgends anders muß der Grund jener wunderbaren Menschenkenntniß gesucht werden, die wir bei den christlichen Sittenlehrern und Rednern nicht genug bewundern können. Der Mysticismus der Klöster

reagirte auf die öffentlichen und häuslichen Sitten, vergeistigte sogar die Leidenschaften, und zeigte darin manche Schattirungen, die vorher unbeachtet geblieben waren. Ihm verdankt das Mittelalter das Ritterthum, welches auf zwei Dinge sich gründete, die der alten Welt beide gleich unbekannt waren; die Ehre und jene zugleich enthusiastische und unbefangene, heftige und reine Liebe, welche bei den Nationen neuerer Zeit das Theater und selbst den Roman so bedeutend modifizirt hat.

Außerdem übten die christlichen Redner, während der langen Periode der Feudalbarbarei, und später, zur Zeit der unumschränkten Staatsgewalten, eine nicht geringe Funktion aus. In jenen Tagen wo alles schweigend das Knie beugte vor der, von ihrem eigenen Glanze roh berauschten Gewalt, da erschallte nur eine Stimme, die Stimme des Priesters, vom Altar her, um diese stolzen Herren zu erinnern daß über ihnen ein noch mächtigerer Gebieter throne, der ihre Thaten streng richten werde; um sie zurückzurufen zur Pflicht, deren Begriff sonst bald gänzlich verschwunden wäre, um dem Verbrecher zu drohn, das Laster zu brandmarken, im Namen Gottes den Schwächern und Unterdrückten zu vertheidigen. Also erhielt sich das sittliche Gesetz, wiewohl es oft verletzt wurde; also pflanzten sich die heiligen Lehren fort, welche dazu bestimmt waren, bei den freigewordenen Völkern die Grundlage des öffentlichen Rechtes zu bilden. Man nehme die christliche Kanzel, ihre Lehren und ihre beständigen Protestationen weg: was wäre aus der menschlichen Gesellschaft geworden, in den Zeiten der Lehnsherrschaft oder unter Ludwigs des Vierzehnten despotischem Scepter? was aus ihr geworden allenthalben wo das Christenthum nicht hindrang? Das Christenthum hat sie vor einem gewissen Untergang bewahrt; es legte darein den Keim zur zukünftigen Civilisation;

es bereitete dessen Entwickelung vor, so wie diese seitdem vor unsern Augen von Statten ging. Hat je die Rede was herrlicheres verrichtet? Das Wort besiegte zugleich die Unwissenheit und die Gewalt; es brach alle Tyranneien, was auch deren Prinzip gewesen seyn mag; es eröffnete der Menschheit die herrliche Zukunft, deren Morgenschein sie mit wonnigem Vorgeschmack bewundert. Das Volk, mit seinem unsichtbaren Instinkte, irrte sich darin nicht; in seinem Elende und seiner Erniedrigung fühlte es des Wortes Hauch vorübergehn wie des Windes Wehen, das den müden und keuchenden Wanderer erquickt, wie ein frischer Lebensathem. Zu keiner Zeit, in keinem Lande schüttelte die Beredsamkeit in so heftigem Grade die Massen, brachte so erstaunliche Wirkungen hervor. Plötzlich erhebt sich ganz Europa: Könige, Fürsten, Unterthanen, alle, hingerissen von derselben Gewalt und gleichsam vom selben Geiste besessen, vergessen auf einmal den vaterländischen Boden und stürzen nach dem Morgenlande hin, mit dem Rufe: Gott will es! Woher dieser mächtige Impuls? Von der christlichen Kanzel. Wer hat dieses ungeheure Aufbrausen veranlaßt? ein gewöhnlicher Einsiedler und ein Mönch aus Clairvaux. Wo hat das Alterthum etwas ähnliches aufzuweisen?

Damals war aber eine glaubige Zeit, da herrschte ein noch inniger, kindlicher Glaube, den die Berührung des Zweifels noch nicht zurückgeschreckt hatte. Es absorbirte damals die Religion alle geistigen Elemente der Gesellschaft, das Recht, die Pflicht, die Kunst, die Wissenschaft. Als sie später allmählig ins Heiligthum zurücktrat, als ein anderer Einfluß den ihrigen zu beschränken begann, da verengte sich der Kreis der religiösen Beredsamkeit, da wurde diese rein dogmatisch und moralisch. Sogar ihre Formen, die früher natürlicher, mannigfaltiger und

unbeschränkter gewesen waren, erlitten eine Veränderung wozu das Eindringen der Scholastik die Veranlassung gab. Die Predigt ward ein Conterfey der These; sie wurde, wie diese, überladen mit symetrischen Eintheilungen und Untereintheilungen. Diese Form, die der Gebrauch geheiligt hat, und die den Redner beinahe unumgänglich zwingt eine geschriebene Rede auswendig herzusagen, gereicht der Redekunst keineswegs zum Vortheil; diese wird dadurch materialisirt, verliert ihre Spontaneität, ihre natürlichen Ergießungen, die das Wort beleben. Es haben sich demohngeachtet, namentlich in Frankreich, Redner gefunden, deren Talent sich über diesen abgeschmackten Zwang hinauszusetzen wußte, die bald majestätisch in den dogmatischen Regionen schwebten, bald mit kühner Hand nach den Leidenschaften griffen, die sich vergebens in des Herzens Falten zu verbergen suchen, solche entlarvten und sie in ihrer Nacktheit vor die bebenden Zuhörer hinschleuderten; bald in der Seele Tiefen die lebhaftesten und zartesten Rührungen erweckten, und eben so erhabene als pathetische Accente zu finden wußten. Die Namen Bossuet nnd Massillon werden sicherlich auf immerdar groß bleiben unter den größten Namen der Beredsamkeit.

Schon das Daseyn einer unabhängigen Sprache bei den christlichen Nationen war für die Menschheit eine unermeßliche Wohlthat; denn sie war's die unter Regierungen, welche aus der Gewalt hervorgegangen, das Recht der Intelligenz aufrecht erhielt; und es ist höchst merkwürdig daß alle alten Religionen, welche diese auch seyn mögen, ebenfalls nur Reaktionen gegen die rohe Gewalt bei der Organisirung der menschlichen Gesellschaft waren. Sobald aber diese Religionen, wenn sie ausarteten, das Prinzip das sie anfänglich bekämpft hatten zu ihrem Vortheil dienen lassen, es an sich ziehn, mit ihm in's

Bündniß treten wollten, so haben sie auch ihr Ansehn verloren, und es hat sich auf der Stelle gegen sie eine, je nach den Zeiten philosophische oder religiöse Reaktion geäußert, ähnlich derjenigen die sie selbst zuvor bewirkt hatten. Diese Thatsache erleidet keine Ausnahme.

Im Allgemeinen kann man den Grad der Cultur eines Volkes, das die Periode der Kindheit überschritten, nach dem Grade der geistigen Freiheit, die es besitzt, beurtheilen; denn nur mittelst dieser Freiheit ist der Fortschritt möglich. So fallen, um nicht von dem besondern Gegenstand abzuweichen, der uns gegenwärtig beschäftigt, die glänzendsten Epochen der Kunst beständig mit solchen Epochen zusammen, die durch eine große intellektuelle Bewegung charakterisirt werden. Gewisse Kunstzweige können sogar nur in freien Ländern existiren. Die politische Beredsamkeit setzt Versammlungen voraus, wo die Fragen über Gemein-Interesse erörtert und entschieden werden, die Agora, das Forum, den Senat. Keine bürgerliche Beredsamkeit kann seyn wo das Gesetz nur die Laune eines Einzigen ist, wo die Gerechtigkeit im Dunkeln kriecht, wo die Oeffentlichkeit der Vertheidigung untersagt ist. Deßhalb waren diese zwei Arten von Beredsamkeit im Alterthume ausschließlich Griechenland, und Rom bis zu den Kaisern eigen. Jedermann weiß, wie sehr die Athenienser, die ein so feines Gefühl hatten für's Schöne in jeglicher Form, für den Zauber der Rede empfänglich waren, und sich so leicht davon hinreißen ließen. Daher die rasche Entwickelung der Rednerkunst zu Athen, und die Vollendung, zu der sie daselbst gelangte.

Der Redner regierte wirklich, denn er verfügte über den Souverain durch Beredung, beherrschte ihn durch die siegreiche Macht des Wortes. Eher der Gewalt seiner Rede, als seinem Ta-

lent in der Führung der öffentlichen Angelegenheiten verdankte Perikles die lange Dauer seiner Gunst und seines Ansehens. Durch dasselbe Mittel übten andere nach ihm einen ähnlichen, aber bestrittenen und vorübergehenden Einfluß. Das leichtsinnige Volk lief dem zu, der ihm am besten zu gefallen, seines Geistes sich zu bemächtigen, seinen Vorurtheilen und seinen beweglichen Leidenschaften zu schmeicheln verstand.

Die politische Beredsamkeit, ein Werkzeug des Guten oder des Bösen, je nach den Zwecken, die sich der Redner vorsetzt, der nur zu oft von persönlichen Absichten inspirirt wird, strebt also an und für sich, und auf direkte Weise nicht nach der sittlichen Vervollkommnung des Menschen. Sie hat übrigens bei weitem mehr die Interessen als die Pflichten im Auge, ob sie gleich manchmal bis zu einer Art Priesterthum sich erheben kann, sey es, daß sie die Stütze der Schwachen werde und zum Vertheidiger der gehöhnten Rechte sich aufwerfe, sey es, daß sie, durch Weckung der Vaterlandsliebe im Innern der Seelen die Hingebung wieder belebe, welche erhabene Thaten erzeugt, oder daß sie dem Strome der blinden Leidenschaften die heiligen Gesetze der Gerechtigkeit und Menschlichkeit entgegensetze.

Demosthenes scheint, in dem noch freien Griechenland, der Kunst die Gränzen gesteckt zu haben. Nicht als hätten Andere nicht Eigenschaften gehabt, die ihm fehlten; aber die hervorragendsten besaß er alle, und zwar in einem Grade, dem man nicht gleichgekommen ist. Welches auch sein Gegenstand seyn mag, er vergrößert ihn natürlich und ohne Anstrengung. In dem Maaße wie solcher hervortritt, sieht man darin das Gepräge einer außerordentlichen Kraft: man möchte sagen, den Rumpf des Herkules. In allen Gliedern dieses Leibes fühlt man ein energisches Leben fließen. Seine gespannten Muskeln

schwellen an und zucken; ein mehr als menschlicher Athem braust tief in der weiten Brust. Der Koloß bewegt sich, hebt den Arm, und ehe er noch den Schlag gethan, zweifelt schon Niemand einen Augenblick mehr an der Entscheidung des Kampfes. Was in Demosthenes vorherrscht, ist eine strenge Logik, eine gewaltige, gedrängte Dialektik, eine enge Verkettung, woraus ein festes und unauflösliches Ganze entspringt. Die zierliche Geschmeidigkeit, die biegsame und weiche Grazie, die furchtsame Einschmeichelung, die List, die sich einhüllt und flieht, um zurückzukehren, alles dieß darf nicht bei ihm gesucht werden; er geht geraden Weges seinem Ziele zu, alle Hindernisse einzig mit seinem Gewichte niederwerfend, zerschmetternd. Seine Diktion ist kräftig, kurz und doch periodisch. Kein unnützer Satz in der Rede, kein überflüssiges Wort in dem Satze. Er erzwingt die Ueberzeugung, er schleppt den überwältigten Zuhörer mit sich fort, und wenn dieser zögert, so öffnet er dem im Rückhalt bewahrten Sturme plötzlich eine Schleuße, und reißt ihn dahin, wie der Wind ein dürres Blatt.

Die Berathungen des Senats und die Erörterungen auf dem Forum, die dem Urtheile der obrigkeitlichen Personen, oder des Volkes unterworfenen Angelegenheiten aller Art, nöthigten die Römer schon früh, der Rednerkunst zu pflegen. Wer an den Staats-Geschäften theilnehmen wollte, mußte sich im Sprechen üben; dieses entschied über Alles, und darum nehmen die Reden in der Geschichte der Republik so viel Raum ein. Sie sind keine bloße Zierde derselben; sie sind im Gegentheil der Grund der Thatsachen, und sonach die Hauptthatsache. Lange hatten sie einen Charakter ernster Einfachheit, in Uebereinstimmung mit der Einfachheit der Sitten. Gleichwohl mußten die Redner, nach der Einsetzung des Tribunats, mit größerer Geschicklichkeit zu

Werke gehn, leidenschaftlicher werden, um auf die Menge zu wirken, und dieselbe selbst in Leidenschaft zu bringen. Gewiß, es gibt wenig größere Fragen, als die, welche damals auf dem Forum besprochen wurden. Eine herrschende Race bekämpfte eine geknechtete, und zu solcher Erniedrigung herabgebrachte Race, daß letztere, um die Bürgerrechte zu besitzen, vorerst die Menschenrechte erobern mußte; der Kampf dauerte Jahrhunderte lang, und die Welt hat ihn seitdem mehr als einmal sich erneuern sehn. Unter andern Namen und andern Formen besteht er noch unter uns, denn es ist der ewige Kampf des Rechtes gegen die Anmaßung, der Freiheit gegen die Tyrannei. In der Stadt des Romulus siegte das Volk durch seine Beharrlichkeit; es siegte, weil endlich das Recht immer triumphirt. Möge ihr Beispiel diejenigen unterrichten, welche heute dieselbe Sache verfechten, und möge es sie in diesem heiligen Streite beseelen. Wenn Gott zugelassen, daß seinem edelsten Geschöpfe Ketten angelegt werden, so geschah solches, weil es dieselben brechen kann, sobald es den festen Willen dazu hat.

Die Beredsamkeit war in Rom, als der Geschmack an den schönen Wissenschaften daselbst eindrang, fast nur eine Nachahmung derjenigen der Griechen. Aber in Griechenland selbst war die Rednerkunst, wie alle andern Künste ausgeartet. Von den Rhetoren zu materiellen Formen reduzirt, gebrach es ihr an innerlichem Leben, an Spontaneität, an dem was durch plötzliche und natürliche Bewegung aus der Seele hervorgeht. Es war nur noch eine künstliche Zusammenstellung von Sätzen, ein Plunder von Gemeinplätzen, nach Regeln geordnet, die zum Theil auf die Beobachtung gegründet waren, aber an die Stelle der schöpferischen Inspiration einfache technische Verfahrungsweisen zu setzen suchten. Von da konnte man Schulen eröffnen, wo die Bered-

samheit gelehrt wurde, wie man die Geometrie, die Grammatik, die Zeichenkunst, den Tanz lehrt. Gegen die letzten Zeiten der Republick drängten sich die jungen Römer in Menge herbei, die Vorträge berühmter Meister zu hören, um sich auf die öffentlichen Aemter vorzubereiten, bei welchen allen beinahe die Beredsamkeit eine nothwendige Bedingung war. Die Wichtigkeit der im Senat oder in Gegenwart des Volkes erörterten Fragen, und die Leidenschaften, die sie aufweckten, verhinderten, trotz Rhetoren und deren unnützen Vorschriften, daß die wahre Beredsamkeit untergieng, so lange die Freiheit bestand. Indessen erblickt man dennoch in den Denkmälern dieses Zeitalters und in Cicero selbst, Spuren der After-Kunst, die bei den Griechen in einer Epoche des Verfalls entstanden war. Nie vergißt dieser große Redner sich selbst, nie tritt er ganz in den Hintergrund; nie ist er vollständig von seinem Gegenstande absorbirt. Er will nicht bloß hinreißen, überzeugen, er will auch gefallen und glänzen. Selbst wenn er leidenschaftlich wird, wenn die Fluthen seines Wortes übersprudeln und mit größtem Ungestüm hervorstürzen, fühlt man immer etwas künstlich Angelegtes, um Effekt zu machen. Weniger kräftig als elegant, und immer Herr seiner selbst, läßt er nur mit Zurückhaltung seinem Feuer freien Lauf, und in dem Maaße das er zuvor bestimmt hat. Man findet in ihm weder die männliche Einfachheit des Demosthenes, noch seine rasche Logik, noch seine gedrungene Energie. Er braucht mehr Raum, mehr Uebergänge, mehr Vorbereitungen. Seine Periode entwickelt sich mit Majestät, aber oft auch mit allzu großem Wortschwalle. Sein Vortrag ist voll und glänzend; er läßt aber mehr Festigkeit in seinem Gewebe zu wünschen übrig. Cicero besitzt gleichwohl, was man auch an ihm zu tadeln haben mag, das Genie der Beredsamkeit. Er

überzeugt, rührt, bewegt; er hat pathetische Accente, er weiß das Mitleid zu wecken, den Unwillen zu eregen. Bewundert von seinen Zeitgenossen, weist ihm einstimmiges Urtheil, bestätigt durch das Urtheil der Nachwelt, den ersten Rang unter den römischen Rednern an, und sichert seinem Namen einen unsterblichen Ruhm.

Von den Kaisern an muß man viele Jahrhunderte durchwandern, bis die politische und bürgerliche Beredsamkeit, die unter der unumschränkten Herrschaft eines Einzigen erloschen war, wiedererscheint. Ihrer hohen Funktionen beraubt, war die Rednerkunst zur eitlen Deklamation ausgeartet, oder hatte sich zur servilen Speichelleckerei hergegeben. Gewissenslose Rhetoren ohne Ueberzeugung erschöpften die Hülfsquellen ihres Geistes, die Fürsten und Großen zu loben oder über frivole Gegenstände zu schwätzen. Daher so viele blasse Compositionen, die man am besten unsern akademischen Reden vergleichen kann; dieselbe Gesuchtheit, dieselbe Leere, dieselbe Sterilität.

Aus dem Schooße der Barbarei, in die Europa nach dem Einfalle der nördlichen Völker verfallen war, sieht man allmählig eine neue Gesellschaft hervortauchen. Ueberall, wo die Freiheit sich zeigt, erlangt das Wort seine Würde und seine Macht wieder, in Italien, in den im Mittelalter gegründeten Republiken; in Frankreich, in den Versammlungen der Generalstaaten; in England, im Parlamente. Durch seine Reden weckte Rienzi zu Rom die alten Erinnerungen, und beschwor einen Augenblick das Fantom seiner alten Größe und seines alten Genies herauf. Die Predigten Savanarola's, die so gut politisch als religiös sind, bieten bewunderungswürdige Muster der volksthümlichen Beredsamkeit dar. Nichts übertrifft an tiefer und kühner Vernunft, so wie an pathetischer Kraft die Be-

schwerden des dritten Standes, unter den Valois, und bis unter Ludwig dem Dreizehnten. Man kann nicht begreifen wo des Volkes Stellvertreter, lauter obscure Bürger, derartige Inspirationen und eine solche Sprache fanden. Wenn sie die Uebel schildern, unter deren Last das Volk seufzt, wenn ihre Stimme sich erhebt wie ein durchdringender Schrei, der für so viele Leiden, so viele Unterdrückung von Gott und Menschen Rechenschaft fordert, so schaudert man, und fühlt sich bis in sein tiefstes Innerste erschüttert. Aber diese Stimme wurde immer erstickt. Die Stände, bloß in außerordentlichen Fällen zusammenberufen, bildeten nur seltene Ausnahmen im gewöhnlichen Laufe der Dinge, während in England das Parlament mit seinen zwei Kammern schon frühe eine permanente Staatseinrichtung wurde. Die politische Beredsamkeit konnte sich also dort in Zeiten entwickeln, wo man in Frankreich kaum einige Spuren derselben erblickt. Diese zeigen sich in entfernten Zwischenräumen in den Vorstellungen und Reden der Magistrate, zu Zeiten wo ein Geist des Widerstandes und der Opposition gährte. Es war dieß wie ein plötzliches Erwachen, worauf bald wieder ein langer und drückender Scheintod folgte: seit der Fronde gab es in Frankreich keine andere Beredsamkeit als die gerichtliche, die sich auf kriminelle und bürgerliche Angelegenheiten beschränkte. Schöne Talente thaten sich in diesem engen Kreise hervor, und erlangten einen verdienten Ruf. Aber was ist ein Gerichtshof neben dem Forum und der Agora? Was sind die Interessen einiger Individuen neben denen einer ganzen Nation? Was sind armselige Procedurfragen neben den Fragen über Social-Recht, wovon zumal die Sicherheit der Bürger, und ihre wechselseitigen Verhältnisse, das Ansehn der Regierung, die Rechtmäßigkeit der Staats-Gewalt, die Ausdehnung ihres Wirkungs-

kreises, ihre Schranken und ihre Richtschnur abhängen? Deßwegen bestand in Frankreich auch nur ein luftiger Schatten von Rednerkunst, bis zur Zeit wo die Revolution von 1789 ausbrach.

Die Beredsamkeit, welche bis dahin von der politischen Bühne ausgeschlossen gewesen war, drang plötzlich mit Macht hinein und schaltete allda nach Willkühr. Niemals noch hatte die Macht der Rede sich so vollständig geäußert. Von allem was die Zeit befestigt, was Gewohnheiten, Meinung und Sitten geheiligt hatten, hielt auch nichts ihren Angriffen Stich. Regierung, Gesetze, Verfassung, alles stürzte zusammen; sie riß alles mit sich fort, wie der Gießbach der von steiler Felsenwand herabrollt und die Schäfershütte am Ufer in seinem Strudel mit sich fortreißt. Sobald aber das alte Gebäude zusammengesunken, erhebt sich ein neues. Eine unbegreifliche plastische Kraft durchzuckt die rauchenden Trümmer. Ein unbekannter Hauch weht über der Gesellschaft Ruinen und ruft sie zum Leben zurück; die Menschheit organisirt sich unter dem Einfluß eines neuen Rechtes, das die Gesammtheit der Dinge umgestalten wird. Die Völker schleppten sich dahin unter der Last der Knechtschaft und des selbstsüchtigen Privilegiums; im Namen der Freiheit aber, der Gleichheit und der Bruderliebe, erheben sie sich aus dem Staube. Das christliche Bewußtseyn reagirt gegen das heidnische Prinzip und siegt unwiderbringlich darüber. Von dieser Stunde an beginnt für die Menschheit eine neue Zeitrechnung, es eröffnet vor ihren Augen ein neuer Horizont seine mannigfaltigen Perspektiven; hoffnungsvoll schreitet sie vorwärts auf einer neuen Bahn, wohin sie von geheimnißvollen Vorgefühlen gelockt wird. Welch ein Mühen aber, welche Anstrengungen um ihr den Eingang dazu zu öffnen! Welch heftiges Zusammenstoßen aller Leidenschaften!

Welch verzweifelter Kampf zwischen der Vergangenheit, die fortleben, ewig leben möchte, und der Zukunft, welche jene in die Gruft hinab stößt! In der Entfernung, wo sie für uns schon stehen, nehmen diejenigen welche die Vorsehung zu Werkzeugen ihrer Rathschlüsse erwählt, die handelnden Personen in diesem ungeheuern Drama, übermenschliche Proportionen an. Aehnlich jenen gigantischen Wesen, deren Kämpfe in den finstern Eingeweiden der ursprünglichen Schöpfung die indischen Gedichte uns schildern, erscheinen sie unserer gefesselten Fantasie unter kolossalen, erstaunlichen, fantastischen Formen. Wem sollten wir sie vergleichen? Welchen Rednern der vorhergehenden Jahrhunderte? Keine Sprache gleicht der ihrigen. Glühend, ungestüm, zügellos, strahlt sie wie der Blitz, rollt wie der Donner, schäumt wie das Meer vom Orkan gepeitscht, brennt und verzehrt wie das Feuer. Um von dieser außerordentlichen Beredsamkeit einen Begriff zu geben, darf man nicht einzelne Männer nennen; jeder unter ihnen, so groß er auch gewesen seyn mag, war nur ein Laut davon; man muß sie in allen ihren Ausdrücken und Contrasten, in ihren Harmonien und Dissonanzen, in ihren so verschiedenen, raschen, unvorgesehenen Bewegungen, in ihrem unermeßlichen Hin- und Herfluthen, in ihrer unendlichen Mannigfaltigkeit und furchtbaren Einheit zumal erfassen. Zuletzt, als ihr Werk vollbracht war, verstummte sie und die Zeit, seitdem, hat nur schwache und entfernte Töne davon wiederhallen lassen.

Bisher haben wir nur von dem einen Elemente der Beredsamkeit gesprochen, von der Rede. Allein der Rede gebricht's an Leben, wenn nicht die Stimme und die Gebehrde sie beseelen; es mangelt ihr außerdem noch alles das was die sympathische Communikation zwischen den Zuhörern in einer großen Versammlung ihrer eigenthümlichen Macht zugesellt.

Der verbannte Eschines las einst seinen Schülern die herrliche Rede welche seine Verurtheilung herbeiführte. Als er zur Stelle kam wo Demosthenes ausruft: „Welch ein Scheusal, o Athenienser, um einen Verläumder!“ da sprang vor Bewunderung alles auf. „Wie wäre es denn, sagte Eschines, wenn ihr das wilde Thier * hättet brüllen hören?“

Als eben dieser Demosthenes gefragt wurde welches die erste Eigenschaft des Redners seyn müßte, antwortete er: der Vortrag. Und die zweite? Der Vortrag. Und die dritte? Abermals der Vortrag. Der Vortrag, in der That, ist das sinnliche Element der Beredsamkeit, dasjenige was auf Ohr und Augen Eindruck macht, was organisch erschüttert, der unmittelbare Ausdruck der Leidenschaft, das Band welches den Redner mit seinen Zuhörern sympathisch verbindet. Er wirkt auf sie, selbst wenn er eine Sprache spricht die sie nicht verstehn, und es nähern sich in diesem Falle die Effekte der Beredsamkeit denen der Musik, die ebenfalls vermittelst der Sinne zur Seele dringt, und rührt und dahinreißt, ohne im Geiste eine wohl unterschiedene Idee zu erwecken.

Darum kann auch eine mittelmäßige Rede zuweilen einen lebhaften Eindruck machen. Nicht das Gesagte ist's was erschüttert, sondern die Stimme, der Ton, der Blick, die Gebehrde. So verhält sich's auf der Bühne, und der Schauspieler unterscheidet sich, in der That, vom Redner nur in einem Punkt: ersterer ist Nachahmer, der andere drückt die Wirklichkeit selbst aus. Gewisse Eigenschaften, die nicht von der Uebung und dem Fleiße abhängen, der Wuchs, die Haltung, die natürliche Grazie und der Adel der Bewegungen, die Schönheit des Gesichtes, der

* θηρίον.

Ausdruck der Physionomie, die Uebereinstimmung der Züge, die Biegsamkeit und der Wohlklang des Stimmorgans sind beim einen sowohl wie beim andern unschätzbare Vorzüge. Es gibt Stimmen, deren Klang allein einen gewissen Zauber ausübt, der seinen Grund in der innern Verwandtschaft des Schalls mit dem Gefühl hat, welche eine der Hauptgrundlagen der Tonkunst bildet. Diese so kostbaren Eigenschaften jedoch bleiben werthlos, wenn nicht die Inspiration sie fruchtbar macht, wenn nicht außerdem der Redner in sich selber eine Denkkraft und ein Empfindvermögen, einen Licht- und Wärmepunkt besitzt, ohne die er, trotz allem, stets nur ein mehr oder minder hohler Schwätzer verbleiben wird. Mit Verstand allein kann man sehr redselig seyn; zur Beredsamkeit aber gehört Leidenschaft. Aus letzterer entspringt der Vortrag, und es muß dieser sich nothwendigen Convenienzen unterwerfen, die für alle Kunstzweige dieselben sind. Es wird sicherlich keinem Bildhauer einfallen, dem Geistlichen die Haltung und Gebehrde des Soldaten, noch dem Soldaten die des Geistlichen zu geben. Der Vortrag des religiösen Redners muß also vom Vortrag des politischen Redners verschieden seyn. Ersterem geziemt eine majestätische Ruhe, etwas von der sanften und strengen Gravität des Erlösers. Er spricht mit Autorität, er befiehlt im Namen Gottes, und alle seine Rührungen entfließen ans der christlichen Liebe und lösen sich darin auf. Er muß also der Gebehrden sehr schonen; sein Vortrag muß hauptsächlich in dem Ausdruck der Gesichtszüge und des Blickes, und in den Biegungen der Stimme liegen. Der politische Redner befiehlt nicht; er bemüht sich, seine persönliche Ueberzeugung mitzutheilen, und unter allen Leidenschaften ist beinahe keine einzige, von der er nicht beseelt seyn kann. Sein Vortrag muß jeder dieser Leidenschaften, seinem Gegenstand,

seinen Zuhörern angemessen, immer anständig, selbst im heftigsten Feuer geregelt seyn. Alles was übertrieben oder am unrechten Ort ist, wird unfehlbar unangenehm und abstoßend. Cato darf im Senat nicht sprechen wie Gracchus auf dem öffentlichen Platze. Tausend zarte Nuancen, die nicht erlernt werden können, die errathen, gefühlt werden müssen, trennen in dieser Beziehung den wahren Redner vom Schreier. In unsern Tagen dürfen nur wenige Männer, und dieß ist schon viel gesagt, unter die ersten gezählt werden. Die Kunst der Beredsamkeit geht unter, weil das moralische Prinzip, die Seele derselben, erloschen ist. Man hat nicht mehr das Gefühl des Schönen, weil man das Gefühl des Rechten und Wahren verloren. Der Verstand hat sich verdunkelt, und das Herz ist erstarrt unter dem Einfluß eines scheußlichen Materialismus. Tretet hinein in diese Höhlen, wo alle selbstsüchtigen Interessen sich verschanzt haben: was seht ihr da? Abstoßende Aspekte, Stirnen welche das Merkmal der moralischen Gesunkenheit tragen; die auf der Erde verspäteten Ueberbleibsel der entarteten, verdammten Brut, die der Dichter der Hölle geschildert hat: „die Brut derjenigen, die des Geistes Gut verloren haben.“ Was hört ihr daselbst? den schnarrenden Schrei des rohen Zornes und der gierigen Habsucht, oder das eintönige Gemurmel der Dummheit, das hohle Summen der geistlosen, von Dünkel und Pedanterie aufgeblasenen Köpfe, eine trockene, kalte, erstarrende Sprache, oder eine feine und listige Sprache, die sich windet wie die Schlange, und kriecht wie das feige Thier, das auf seine Beute lauert. Von edlen, sympathischen Leidenschaften ist keine Spur vorhanden. Selbst der männliche Haß ist verschwunden, jener erhabene Haß, der aus einer außerordentlichen Liebe entspringt; nur der niedrige Haß des Thieres ist noch da, das knurrt und die Klauen fester

einschlägt in den Fetzen Fleisch, dessen es beraubt zu werden befürchtet.

In diesen morastigen Pfuhl ist die Beredsamkeit versunken. Stets theilte sie gleiches Schicksal mit der Poesie, die selbst darin allen andern Künsten ähnlich ist. Dem muß auch so seyn, da die Kunst einig, und ihre verschiedenen Zweige nur das Verhältniß der allgemeinen Kunst zu unsern verschiedenen Fähigkeiten sind. Auch ihr Gegenstand ist einig, und dieser Gegenstand ist das unendlich Schöne oder das in sinnlichen Formen verkörperte Wahre. Die Kunst also äußert Gott: ihre Werke sind der unendlich mannigfaltige Wiederschein Gottes, je nach den Anblicken unter den er sich uns in der Welt zeigt. Was ist eine Form ohne die Idee welche darunter verborgen ist und die Form erklärt? ein eitler Schein, ein leeres Fantom, das kein wirkliches Seyn besitzt, weil es keinen Grund zu seyn, kein unveränderliches, ewiges Musterbild hat. Rein auf ihre Grenze alsdann reduzirt, verdunkelt sich die Form und verschwindet zuletzt in der finstern Materie. Was ist aber das Muster, die Idee, welche von der sinnlichen Form geäußert wird, was anders als das unendliche, theilweise erfaßte Wahre? Da aber das Wahre und das Gute, weil sie wesentlich identisch sind nur eines und dasselbe Gesetz haben, so folgt daß dieses einige Gesetz zugleich das Gesetz des Wahren, des Guten und des Schönen ist, und sofort daß die Grundgesetze der Kunst mit den sittlichen und geistigen Gesetzen in eine und dieselbe Einheit zusammenfließen; woraus man ersieht warum die Entwickelung der Kunst stets im Verhältniß steht mit der intellektuellen und moralischen Entwickelung, oder mit dem Voranschreiten im Wahren und im Guten, dergestalt daß wenn das geistige Element anfängt in dem Glauben und den Sitten abzunehmen, die Kunst unfehl-

bar sinkt, und in ihrem Verfall dieselben Stufen durchläuft wie das sociale Leben. Man wird gar nicht müde diese große Harmonie der Dinge zu bewundern; sie ist ein stets neuer Gegenstand tiefen Denkens, eine unversiegbare Quelle der reinsten Seelenfreuden. Denn was giebt es entzückenderes als das Bewußtseyn daß alle geschaffenen Wogen auf denen wir dahinschweben, demselben Impuls gehorchen, sich nach denselben Gesetzen in Zeit und Raum ausdehnen, wo jede gleichsam einen Strahl von Gottes Herrlichkeit hinspült, und ihre Ufer stets erweitern, um den Allmächtigen vollständiger zu offenbaren, um ihn, wenn's möglich wäre, in seiner unermeßlichen Einheit wiederzugeben.

Viertes Kapitel.

Vom Schönen und von der Kunst, in ihren Beziehungen zur Schriftstellerei.

Die Schriftstellerei unterscheidet sich von der Beredsamkeit, und selten finden sich Männer die in beiden Fächern gleich ausgezeichnet sind. Um einen und denselben Zweck zu erreichen, um zu erleuchten, zu überzeugen, zu überreden, hinzureißen, gehen oft der Schriftsteller und der Redner, in gewissen Hinsichten, ganz entgegengesetzt zu Werke. Der Redner wiederholt sich, verweilt bei einem Gedanken, zeigt ihn von verschiedenen Seiten, dreht und wendet ihn nach allen Richtungen, um den trägen oder unaufmerksamen Köpfen denselben leichter verständlich zu machen. Beim Schriftsteller wäre diese Methode in den meisten Fällen unausstehlich. Sobald er eine Idee klar ausgedrückt, muß er weiter gehn, sonst ermüdet er, und erregt Langweile. Hat der Leser den Sinn nicht recht aufgefaßt, so mag er noch einmal von vorne anfangen, ein zweites, ein drittes mal durchlesen, bis er sicher ist begriffen zu haben. Aus diesem Unterschiede zwischen den Verfahrungsweisen des Redners und des Schriftstellers entspringt ein ähnlicher in den Gewohnheiten der Schriftsteller selbst. So lang die Rede, in Folge der Regierungsform, in den Staatsangelegenheiten einen bedeutenden Einfluß

übt, nimmt die Schriftstellerei den Charakter der Redekunst an; die geschriebene Sprache ist gedehnt, periodisch; die Sätze eilen sich nicht, sie entfalten sich nach aller Bequemlichkeit; sie findet gleichsam Gefallen daran ihre weiten Falten auszubreiten. Hört, im Gegentheil, der politische Einfluß der Rede auf, so wird der Styl kurz, gedrängt; der Gedanke schnürt sich zusammen, und verlangt bloß in die unentbehrlichen Worte eingekleidet zu werden. Dieß erhellt deutlich wenn man den Titus-Livius und Cicero mit Sallust, Seneca und Tacitus vergleicht. Die Prediger, die Redner auf der gesetzgebenden Tribüne und an den Gerichtshöfen könnten, in unsern Tagen, zu einer ähnlichen Bemerkung Anlaß geben.

Der Redner wirkt außerdem auf seine Zuhörer und durchdringt sie mit seinen Gefühlen und Gedanken, mittelst der Stimme, der Gebehrde, des Blickes, des Spiels seiner Gesichtszüge, jener Art Lebensergießung, welche unter den Gemüthern eine unmittelbare Communikation bewerkstelligt. Die grammatikalische Richtigkeit, die Anordnung und Wahl der Worte, haben für ihn bei weitem weniger Wichtigkeit als für den Schriftsteller; er besitzt andere Mittel des Ausdrucks, und die Unregelmäßigkeit verschwindet in dem raschen Gang der Sprache, während sie beim Schriftsteller augenblicklich auffällt, da des Lesers Aufmerksamkeit durch nichts abgewendet wird. Um auszudrücken was er denkt und fühlt, hat der Schriftsteller nur eine nackte, stumme und stets unvollkommne Sprache, so daß die Klarheit, und in Folge der Effekt, erstlich von der genauen Beobachtung der Regeln, denen zufolge die Eintheilungen der Rede sich aneinander reihen, und von der Paßlichkeit der Ausdrücke, ferner von dem Wiederschein den diese Ausdrücke durch ihre Aehnlichkeit oder ihren Gegensatz einander zurückwerfen, abhängt: darin liegt das Ge-

heimniß der Stylistik. Die ganze Schriftstellerkunst besteht darin unter den Worten das zu zeigen was nicht in denselben ist, das faßlich zu machen was man weder wirklich gesagt, noch hat sagen können, den Leser zu zwingen in sich die Idee und das Gefühl hervorzurufen das man ihm mittheilen will; dieses Problem ist, wie man sieht, im Grunde dasjenige aller Künste.

Der Zweck aller Künste besteht, in der That, darin, daß jede in ihrer Sphäre ein ideales Muster verwirkliche, das weiter nichts ist als das unendlich Wahre oder Gute unter einer seiner Ansichten. Dieses Muster realisiren heißt soviel als es mit einer Form, mit einer Hülle bekleiden, wodurch es den Sinnen zugänglich werde. Jedes Kunstwerk ist also aus zwei mit einander verbundenen und von einander unterschiedenen Elementen zusammengesetzt: der Idee und der Einkleidung der Idee. Die Idee macht Eindruck auf den Geist; die Einkleidung wirkt auf die Sinne und ist, obgleich mit der Idee innig verbunden, ihrer Natur nach davon verschieden, ist derselben Grenze und nicht die hervorbringende Ursache, das unmittelbare Bild davon. Allein, so wie die äußern Gegenstände, durch ihre Einwirkung auf die Organe, das Schauen des Geistes physiologisch bestimmen, so bestimmt die Einkleidung der Idee, in dem Geiste, das Schauen des Musters das der Künstler hat äußern wollen. Mit andern Worten, der Geist allein sieht dieses Muster, das von dem unterschieden ist was solches durch die Beschränkung verwirklicht; und er sieht es, nicht in der materiellen Form, in der Grenze, in denen es nicht ist, sondern in der Sphäre der Essenzen wo es unwandelbar verharrt. Das was die Sinne wahrnehmen wird von allen beinahe gleichmäßig wahrgenommen, und sogar vom Thiere so gut wie vom Menschen, und doch

bleibt die Idee, das göttliche Musterbild dem Thiere ewig verhüllt, entblößt sich vor dem Menschen sogar nur in sehr verschiedenen Graden, je nach der Entwickelung der innern Fähigkeiten, die im Verhältniß zur Vollkommenheit der Sinneswerkzeuge gerade umgekehrt seyn kann.

Es muß dazu noch bemerkt werden daß jede einzelne Kunst, zur Erreichung des Zweckes der Kunst im Allgemeinen nur eine partielle und beschränkte Ordnung von Mittel zu Gebote stehn hat. So können z. B. die plastischen Künste und die Zeichenkünste nur durch den Gesichtssinn, die Musik nur durch den Gehörsinn zum Geiste gelangen. Jede dieser Künste verfügt demnach nur über eine Art von Mitteln, und dazu noch in sehr engen Schranken; denn es giebt in der Natur eine Anzahl Töne, Intervalle, Rhythmen, Klänge, welche die Musik nicht zuläßt, oder die sie sich nicht anzueignen vermag; und eine Menge Linien, Ebenen, Reliefs, Farben, Tinten, Spiele von Licht und Schatten, in Bezug auf welche Bildhauerei und Malerei in derselben Ohnmacht sich befinden. Der Künstler muß also die Mittel die ihm abgehn durch andere Mittel ersetzen; er muß durch mancherlei Combinationen, die ihm die Art von Instinkt, welchen wir Genie nennen, eingiebt, den Geist anfeuern und ihn zwingen in sich die Idee, das Gefühl, das Bild, das die Kunst nicht unmittelbar reproduziren kann, hervorzurufen. Deßhalb erheischt auch sein Werk, soll es verstanden werden, eine gewisse Andacht, eine gewisse Anstrengung, deren Nothwendigkeit die tägliche Erfahrung lehrt. Denn es ist jedermann bekannt daß man, um recht zu hören, recht zu sehn, sich sammeln muß, wie man sagt, daß der Blick nach einem Orte gerichtet werden muß, den ein anderes Licht beleuchtet, als das, welches die Außenwelt offenbart.

Wir haben so eben gesagt jede Kunst habe eine besondere Ordnung von Mitteln zu Gebote stehn, und jede dieser partiellen Ordnungen sey außerdem, in den Schranken worin sie sich dreht, unvollständig. Dieß wird sehr deutlich bei der Schriftstellerkunst. Die Sprache ist das Werkzeug des Schriftstellers. Alle Sprachen aber leiden an der wesentlichen Unvollkommenheit der menschlichen Sprache überhaupt, sind außerdem noch unvollkommen, im Vergleich zu andern Sprachen, die wieder andern in andern Beziehungen untergeordnet sind. Alle haben ihren besondern Bau, ihre Wendungen, Wörter die ihnen ausschließlich eigen sind. Deßhalb ist eine Uebersetzung oft unmöglich. Manche Ideennüance, mancher Effekt der Harmonie oder des Rhythmus verschwindet durchaus in einem andern Idiom. Tausend Schönheiten können selbst von der reichsten Sprache nicht wiedergegeben werden. Wie arm wäre folglich die Kunst, wenn es nur eine Sprache gäbe! So groß also die Hindernisse seyn mögen, welche die Verschiedenheit der Sprachen dem wechselseitigen Verkehr der Menschen entgegenstellt, so begünstigt sie doch in andern Hinsichten die allgemeine Entwickelung, dadurch, daß sie eine Menge von Aeußerungen möglich macht, die in der Voraussetzung einer einzigen Sprache unmöglich wären. Gerade dieß aber zeigt wie viele Schwierigkeiten der Schriftsteller zu überwinden hat, um, was er denkt und fühlt, auszudrücken, so wie er es denkt und fühlt, um das ideale Musterbild, das sein Geist innerlich beschaut, in der Sprache zu verkörpern.

Diese Fähigkeit, das Wahre und Schöne an der Quelle zu erfassen, ist die Grundlage, die erste Bedingung der Schriftstellerkunst, und aus der geringen Anzahl solcher, die sich in dieser schwierigen Kunst hervorgethan haben, läßt sich auf die seltene Bescheerung dieser hohen Gabe schließen. Sie allein ist jedoch

nicht hinreichend. Der Schriftsteller muß noch ein anderes Vermögen besitzen, das nicht durch Uebung erlangt, wohl aber durch sie entwickelt wird, nämlich die Fähigkeit, den immateriellen Typus zu reproduziren. Diese ebenso feine als complizirte Arbeit um den Ausdruck hervorzubringen, läßt sich in zwei Zweige abtheilen, die allgemeine Zusammensetzung und Anordnung der Rede, und den besondern Bau des Satzes. Betrachten wir zuerst diesen.

Was ist der Satz? ein mit der ihn äußernden Form bekleideter Gedanke. Es ist also nothwendig daß die Form genau dem Gedanken entspreche, ihn vollständig treu repräsentire. Dazu aber muß man oft zu indirekten Verfahrungsweisen seine Zuflucht nehmen, weil die unverbesserliche Unvollkommenheit der Sprachen es nicht anders gestattet. Es fehlt denselben an Ausdrücken, und die Verbindung derjenigen die sie besitzen, außer, daß solche sehr beschränkt ist, hängt nicht blos von den allgemeinen Gesetzen der Logik der Sprache überhaupt, sondern auch von den grammatikalischen Gesetzen, welche aus der speziellen Beschaffenheit und der besondern Natur jeder einzelnen Sprache entspringen, ab. Jedwede Verletzung dieser Gesetze macht den Satz dunkel, und läßt im Geiste einen unangenehmen Eindruck von Unordnung zurück. Die Stelle eines jedes Wortes im Satze ist jedoch nicht so streng bestimmt, daß der Schriftsteller in dieser Hinsicht gar keine Freiheit genießt. Nun aber modifiziren die Worte sich wechselseitig, je nach der Weise wie sie zusammengestellt, so daß, ohne deßhalb ihre Bedeutung zu verlieren, sie also combinirt eine Idee oder ein Gefühl äußern können, das keinen unmittelbaren Ausdruck hat, gerade wie gewisse Farben, wenn sie zusammengestellt, die Empfindung der Nüancen geben, die durch ihr wechselseitiges Rückstrahlen hervorgebracht wer-

den, ohne daß jene Farben aufhören zu seyn was sie waren. Was wir von den Worten sagen, muß gleichfalls auf die Glieder des Satzes, auf deren respektive Stellung, angewandt werden.

Außerdem ersetzt man den gesuchten Ausdruck, wenn die Sprache ihn nicht beut, durch ein Bild, das der Geist in die Idee umwandelt, die in Folge der Analogie, welche zwischen beiden besteht, indirekterweise durch das Bild erweckt wird. Diese Art zu verfahren ist so nothwendig und so natürlich zugleich, daß sie der Bildung aller Sprachen vorgestanden hat; denn es gibt deren nicht eine wo man bei genauer Untersuchung nicht erkennt, daß die Ausdrücke, welche den geistigsten Ideen entsprechen, anfänglich alle figürlich waren. Endlich ruft noch der Schriftsteller, um seinen Zweck zu erreichen, den Beistand des Rhythmus und des Wohlklangs an, ein äußerst wirksames Mittel namentlich wenn er das Herz erschüttern oder die Fantasie anregen will, welche letztere in der Unbestimmtheit sich gefällt, weil sie alle Schranken verabscheut.

Man sieht, daß für den Schriftsteller sowohl, wie für den Bildhauer und Maler, die Kunst zwei Elemente hat, das ideale Muster und die äußere Form die solches für die Sinne wahrnehmbar macht. Daher zwei Arten von Schönheit, die Schönheit des geistigen Typus, und die Schönheit der Form in welcher er sich verkörpert. Die Schönheit der Form aber stammt augenscheinlich von der Schönheit des Typus; ihm entlehnt sie alles was sie an Wirklichkeit besitzt; und obgleich die Form, die vom Typus unterschieden ist, in ihrer materiellen Existenz von ihm nicht abhängt, so gleicht sie doch, wird sie von der Idee, die sie beseelte, getrennt, einem Körper von dem das Leben geflohn.

Die Schriftstellerkunst steht noch in anderweitiger Beziehung

mit der Malerei.* Auch sie besteht, wie diese, aus der Zeichnung und dem Colorit. Die Zeichnung verwirklicht die Idee nach Außen, gibt deren Umrisse an. Durch sie entsteht der Ausdruck, durch sie zeigt sich das ideale Schöne und äußert sich dem Geist, in seiner unsichtbaren Essenz. Das Colorit wirkt mehr auf die Sinne, und herrscht es vor, so ist der Effekt zwar lebhafter im Anfang, hat aber weniger Tiefe und Dauer. Er ermüdet sogar sehr bald, dadurch daß er die Empfindsamkeit der Organe abstumpft. In der Rede also, so wie in der Malerei, muß das Colorit der Zeichnung untergeordnet seyn, und obschon sie beide unentbehrlich sind so besteht doch das Schriftstellergenie weit mehr in der Zeichnung als im Colorit.

Derselbe Gedanke wird nicht in verschiedenen Sprachen, noch von den verschiedenen Schriftstellern in derselben Sprache, auf dieselbe Weise ausgedrückt. Der Grund davon liegt darin daß jedes Volk, so wie jeder Schriftsteller, seine intellektuelle Form hat, die jenes seiner Sprache, dieser seiner Schreibart einprägt. Dieses persönliche Gepräge bildet den Charakter des Styls und dieser Charakter verräth unmittelbar den Charakter des Geistes. Er ist in Bezug auf den Geist des Styls was beim Menschen die Gesichtszüge und die Physionomie sind. Es giebt gemeine und feine Züge, ausdrucksvolle und stumme Gesichter. Dasselbe läßt sich vom Styl sagen, und der Mangel an Charakter ist, was die Kunst anbelangt, das sicherste Zeichen der Mittelmäßigkeit.

Es gibt Werke die aus einzelnen, unzusammenhängenden Gedanken bestehn; so schrieben einige Gnomiker bei den Griechen, Publius Syrus bei den Römern, La Rochefoucauld, La Bruyere und andere bei den Franzosen. Manche darunter sind Meister-

*Ut pictura poesis,

Horat.

stücke der Stylistik. Die ausgezeichneten Kunstwerke jedoch bilden ein zusammenhängendes Ganze, dessen Theile, in dem Ganzen angeordnet wie die Organe im lebenden Körper, zu einem gemeinsamen Zwecke mitwirken. Es steht alsdann jedweder Satz, wiewohl an sich vollständig, mit den vorhergehenden und nachfolgenden Sätzen in enger Verbindung; die Sätze sind in der Rede was die Worte im Satze. Sie verrichten darin dieselben Funktionen, erklären und modifiziren einander, um das auszudrücken was keiner allein für sich ausdrücken könnte. Ihre wechselseitige Verbindung zeichnet den Umriß des Gemäldes, das sie zu gleicher Zeit mit ihren gemischten und nach dem Haupteffekt vertheilten Nüancen coloriren. Auch der Rhythmus wechselt je nach dem Eindruck den der Schriftsteller gegenwärtig hervorbringen will. Bald wird er rascher, bald hemmt er seinen Lauf, bricht sich, gestaltet sich um, gleicht zuweilen den majestätischen Fluthen eines stillen Meeres, dann wieder den Blumenstängeln die ein sanfter Frühlingshauch in der Ebene in tausendfachen Krümmungen zu Boden neigt.

Der Gegenstand bestimmt das Farbenlicht im Allgemeinen. Handelt es sich einfach darum zum Geiste zu reden, ihn zu überzeugen, so sind die hauptsächlichsten und beinahe die einzigen Eigenschaften des Styls die Klarheit, die Regelmäßigkeit, die Ordnungsfolge, die logische Verkettung der Ideen, damit diese ohne Anstrengung, ohne Unterbrechung auseinander hervorgehn und sich wechselseitig erläutern und bekräftigen.* Diese Art Werke lassen nur wenige Zierrathen und ausschließlich ernste Verzierungen zu. Ihre Schönheit besteht in der Correktheit, der Reinheit

* Series et lucidus ordo,

Horat.

der Risse, dem Adel, der strengen Feinheit und einer gewissen dauernden Erhabenheit. Unter den Philosophen bietet uns Malebranche ein vollendetes Muster davon dar.

In der leidenschaftlichen Rede nimmt der Styl, der dann lebendiger ist, alle Merkmale der Leidenschaften an und drückt alle Nüancen derselben aus. Eine andere Logik als die des Geistes leitet die Wahl und Anordnung der Worte, verdreht sie zu neuer und unerwarteter Bedeutung. Von den innern Fluthen hin und her getrieben, drängen und mischen sie sich ohne anscheinliche Richtschnur. Die Rede wird bildlich, das Colorit lebhafter, die Bewegung abwechselnder. Rasch zuweilen und ungestüm, hüpft und rennt sie; manchmal schreitet sie langsam vorwärts und scheint bei jedem Schritt unter der Last der Traurigkeit zu erliegen. Bald hört man zartes Liebegelispel, bald schroffe, gellende Töne, wobei das Herz erzittert. Das Drama ist voll solcher Effekte; sie müssen aber inspirirt seyn, sich natürlich darbieten; so oft sie gesucht, berechnet sind, tragen sie etwas Falsches an sich, was kalt macht statt zu erschüttern.

Die Leidenschaft ist reich an Bildern, weil bei ihr das physiologische Element vorherrscht, und sie folglich mit der Sinnlichkeit eng verwandt ist. Andererseits setzt das Schöne in der Kunst wesentlich das Bild voraus, weil es eine sinnliche Form erfordert, die das ideale Muster nach außen realisire. Der Schriftsteller muß also eine lebhafte und reiche Fantasie haben. Sie ist's, wenn sie sich innerhalb der Schranken des Wahren erhält, die dem Styl Glanz, Erhabenheit, Wärme verleiht. So deutlich auch alle andern, zur Schriftstellerkunst erforderlichen Eigenschaften hervortreten, so fühlt man doch in dem Werke, wenn die Fantasie solches nicht mit ihrem mächtigen Hauche, mit ihrer plastischen Kraft durchdrungen, eine gewisse Trockenheit

die eine Empfindung zurückläßt, ähnlich derjenigen, die wir beim Anblick der leblosen Natur oder eines öden Feldes haben. Wir sprechen hier nicht von der Einbildungskraft, die einen Gegenstand, ein Epos, ein Drama erdichtet, die Theile desselben anordnet, die verschiedenen Zwischenfälle zu einer großen Einheit combinirt; sondern von der Fantasie der Sprache, von der Fantasie welche den Ausdruck beseelt und lebendig macht.

Da die äußere Form nicht in sich das Muster enthält, welches sie offenbaren soll, wie dieß bereits gesagt worden, so besteht ihre eigenthümliche Funktion darin, den Geist anzuregen, selber dieses Muster zu reproduziren. In dieser Beziehung weicht die Schriftstellerkunst von den andern Künsten nicht ab, und ist in ihren Verfahrungsweisen im Grunde nicht verschieden. Weigert sich die Sprache direkt auszudrücken was der Künstler gedacht und gefühlt, so läßt er es aus der Combination der Ausdrücke die sich vorfinden, aus deren Mischung und Contrast hervorgehn. Durch wohlgetroffene Wahl der Worte, durch ihre Stellung, durch die Nebenideen, die sie erwecken, durch unbestimmte Nüancen, die stets etwas mehr ahnen lassen als sie ausdrücken, dehnt er die Sphäre des geistigen Schauens aus, öffnet er dem Denken unermeßliche Gesichtskreise, der Träumerei endlose Perspektiven, einen unbegrenzten Ferngrund, der sich im weiten Raum verliert. Daraus entsteht das Gefühl von Unendlichkeit, und mit demselben die ideale Schönheit, jenes unbeschreibliche Etwas, das uns mit Entzücken hinreißt an den unsterblichen Werken, die wir hundert Mal gelesen und noch immer lesen, weil der Reiz, den sie für uns haben, unerschöpflich ist.

Diesen Reiz verdanken sie theilweise dem harmonischen Ele-

ment der Sprache, dem Rhythmus, der Bewegung, der Melodie. Die der Musik eigene Macht, verbunden mit der Macht des einfachen Wortes, vergrößert des Wortes Effekt. Allein die Harmonie, welche des Herzens Saiten rührt und die Einbildungskraft erschüttert, durch geheime Verwandtschaften sogar zum Begreifen hilft, besteht nicht in einer einförmigen Reihenfolge von kadenzirten Tönen. Sie muß der Natur, der Gedanken- und Gefühlordnung entsprechen, sich mit diesen entwickeln, mittelst zarter Modulationen oder plötzlicher Dissonanzen mit ihnen abwechseln, bald hell und glänzend, zuweilen tiefsinnig, traurig seyn, sich nach allen Ausdrücken schmiegen, nach einander einen ernsten, periodischen, strengen, schroffen, rauhen, lieblichen, leichten Charakter annehmen. Auch in dieser Beziehung tragen die großen Schriftsteller, wie die großen Tonkünstler, jeder seinen besondern Charakterzug, und um so zu sagen, seine eigene harmonische Form, die unmittelbar kenntlich werden; alle haben aber auch sich den Anforderungen der Kunst zu unterwerfen gewußt und das Geheimniß besessen, stets neu zu erscheinen, ohne ihre Selbstheit zu verläugnen.

Da das Schöne und das Wahre ihrer Essenz nach identisch sind, so gibt es keine Schönheit ohne Wahrheit, und es muß folglich der Schriftsteller, selbst wenn er in seiner kühnen Ungebundenheit sich über die gewöhnlichen Regeln erhebt, sich stets durch eine strenge Vernunft leiten lassen, die weiter nichts ist als jenes instinktmäßige Urtheil, gleichsam, welches aus der gleichzeitigen Wahrnehmung der oft so feinen und complizirten Beziehungen der Formen, Bilder und Ausdrücke unter einander, und mit dem Gegenstand, welchen sie äußern sollen, hervorgeht. Nichts desto weniger aber ist, in Betreff der Verhältnisse zwischen Ausdruck und Gegenstand, in der Kunst die

Wahrheit nicht die genaue Nachahmung der Natur, sondern die Reproduktion des idealen Typus, den bloß der Geist erschaut, und der, indem er sich in der Natur verkörpert, daselbst für die Sinne unzugänglich bleibt, und diesen nur sein todtes Gewand darbietet. Daher gibt es zwei verschiedene Weisen, die Natur zu malen; die Alten haben sich hierin ausgezeichnet erwiesen. Sie hatten erstlich recht wohl eingesehn, daß das Schöne, da es nothwendig mit der Intelligenz in Berührung steht, in Bezug auf uns nicht in den Dingen selbst sey, sondern in den Eindrücken, die sie auf uns machen, in den Gedanken und Gefühlen, die sie in uns erwecken. Darum schilderten sie niemals, bloß um zu schildern, sondern befleißigten sich stets der Darstellung der äußern Dinge irgend ein Gefühl, eine moralische Idee beizugesellen, wodurch der innere Blick unmittelbar auf das ewige Prinzip des Schönen gelenkt wurde. Aus einem ähnlichen Grunde malten sie den Gegenstand im Gesammten, statt sich mit den Details aufzuhalten, wählten den auffallendsten Zug, und überließen nachher der Fantasie das Gemälde zu vollenden; denn sie wußten daß, auf diese Weise, sie es unbestimmt vergrößerten, und es mit all den Schöpfungen bereicherten, womit das Denken und Träumen eine gränzenlose Perspektive auszuschmücken vermag.

In andern Epochen, im Gegentheil, war man darauf bedacht die Natur einzig zu schildern so wie sie ist und wie sie von den Sinnen wahrgenommen wird, und hat sich in Folge einer unnützen Anwendung von zahllosen blendenden Details hingegeben, worin das Auge sich verliert. Da blieb auch keine Nüance von Form, Farbe oder Schall, kein Spiel von Licht und Schatten, keine Bewegung die nicht durch tausenderlei Metaphern und Vergleichungen wiedergegeben ward, wovon jede einzelne ihre Schön-

heit haben mag, die sich aber so sehr durchkreuzen und vermengen, daß die Aufmerksamkeit, außer Stande sie von einander zu unterscheiden, sie zu einem Ganzen zurückzuführen, das der Geist erfassen kann, von Ermüdung erschöpft unterliegt, und von so vielen Reichthümern welche mit Blitzesschnelle vor unsern Augen erschienen und wieder verschwunden sind, nur eine Art von Schwindel zurückbleibt.* Diese Art zu malen gehört in die Verfallzeit der Kunst. Sie nimmt gewöhnlich überhand in den Perioden, wo in der Gesellschaft die Doktrinen eines niedrigen Materialismus und sensualistische Philosophiesysteme vorherrschen. Hiebei bleibt es aber nicht stehn; der Abgrund muß bis in seine Tiefen ermessen werden. Die Kunst verfällt immer mehr. Es kommt so weit daß man nur noch nach der Form allein hascht. Man verlangt von ihr das Schöne, das nicht in ihr ist, das sie bloß zurückstrahlt, wie die Gesichtszüge die Seele; und da diese todte Form die Sehnsucht des Künstlers nicht befriedigt, so martert er sie auf tausend Arten, knetet auf bizarre Weise diesen Leichnam und vermag weiter nichts als ihn häßlicher zu machen. Alsdann sinkt auch die Sprache; sie verliert ihre Klarheit, ihre Reinheit, ihre Natürlichkeit, ihre Anmuth; sie wird zu einem zwittergestaltigen Idiom, zu einem einförmigen, zuweilen monstruösen Kauderwelsch.

Das Ebengesagte läßt sich auf den Vers sowohl als auf die Prosa anwenden, denn der Vers unterscheidet sich von der Prosa nur durch streng erfordertes Maaß und Rhythmus, zuweilen

* Qui ne sait se borner, ne sut jamais écrire.

Boileau.

Nie hat die Vernunft etwas richtigeres ausgesprochen. Man verschmaht allzusehr, heutzutage die alten Vorschriften der Kunst und die traditionellen Sprichwörter des gesunden Menschenverstandes.

auch durch die periodische Wiederkehr gewisser Consonanzen.* Die eigenthümlichen Merkmale und die respektiven Vorzüge dieser beiden Formen des Sprechens sind anderwärts auseinandergesetzt worden. Wir wollen hier nur beifügen daß alle Sprachen sich bei weitem nicht eben so leicht für die eine wie für die andere schicken. Der Vers erheischt eine große Ungebundenheit in der Stellung der Wörter und der Satzglieder und in dieser Hinsicht kann von den neuern Sprachen keine den klassischen Sprachen zur Seite gestellt werden.** Er erfordert überdieß daß eben diese Wörter, in ihren langen und kurzen Sylben einen genau bestimmten und meßbaren Werth darbieten, und dazu noch ei-

* Der Reim, mit seinen verschiedenen Formen, ist aller Orte und aller Poesien; man trift Beispiele davon in den orientalischen Sprachen, bei den Griechen, namentlich im Oedipus zu Colonna und den Trachiniana von Sophokles, bei den Römern in Virgil selber, in den gälischen und kymrischen Pro duktionen und in allen neuern Sprachen. Nur aber in den wenig prosodischen Sprachen wird er absolut erfordert. Das höchst bestreitbare Vergnügen das derselbe, nach gewissen Intervallen wiederkehrende, Ton dem Ohr verschafft, ist nicht der Grund der ihn nothwendig macht; meistentheils entsteht daraus weiter nichts als eine ermüdende Eintönigkeit. Er dient dazu, und dieß ist seine wahre Funktion, den Rhythmus anzudeuten, den man sonst sehr schwer auffassen würde; er schlägt gleichsam den Takt.

** Nicht uninteressant mag es seyn zu bemerken, daß die Ausbildung der Sprachen genau auf dieselbe Weise von Statten geht wie die Entwickelung der Kunst und der Wissenschaft, ja sogar wie die Entwickelung jedes einzelnen Wesens und der Gesammtheit der Wesen oder der Schöpfung; nehmlich durch die allmählig größere Individualisirung dessen was ursprünglich im Ganzen verwickelt war, und in mehr oder minder gebundenem Zustande, mehr oder weniger unterschieden darin vorhanden war. Die Ursprachen, in der That, haben, gleich den Idiomen der meisten wilden Völker, eine kompakte Construktionsart, worin die auf Person, Zeit, selbst auf die Eigenschaften der Gegenstände bezüglichen Modifikationen durch einfache Anhangsylben, die mit dem Wort selbst eins ausmachen, ausgedrückt werden. Allmählig reißen sich diese Anhängsylben los, und erhalten gewissermaaßen eine getrennte, individuelle und unabhängige Existenz. Dieser Fortschritt zeigt sich deutlich in den sogenannten klassischen Sprachen, im Griechischen und Lateinischen. Noch auffallender ist er in den neuern Sprachen, und wird darin, was sehr bemerkenswerth ist, hauptsächlich durch die Entwickelung der Persönlichkeit charakterisirt, die früher im Zeitwort absorbirt war; sie spezifizirt, individualisirt sich in besondern Wörtern, wodurch sie hervortritt, und es wird die Anwendung dieser Wörter, welche der Rede etwas von ihrer Kürze entnimmt, unentbehrlich nothwendig.

nen prosodischen Accent haben, dem starken Tempo in dem musikalischen Rhythmus ähnlich. Der französischen Sprache, mehr als jeder andern, gehn alle diese Bedingungen ab. In der Construktion der grammatikalischen Periode zur direkten Satzstellung gezwungen, hat sie eine höchst unvollkommne und unbestimmte Prosodie. Aus ihrer Inferiorität in dieser Beziehung entspringt zwar eine Superiorität anderer Art, und vor allen Dingen eine wundervolle Klarheit, ferner eine große Leichtigkeit tausend feine und flüchtige Nüanzen wiederzugeben, weil der Geist nach Belieben den Ton auf diese oder jene Sylbe des nehmlichen Wortes legen kann, je nach den verschiedenen Modifikationen des Gedankens und des Gefühls, die der stumme Selbstlaut durch den ihm eigenen harmonischen Effekt auszudrücken noch beiträgt. Daher kommt daß sich die französische Sprache vorzugsweise zur Conversationssprache eignet, zugleich aber zum Vers die am wenigsten taugliche ist. Der Mangel an prosodischem Accent, wodurch der Fall und der Rhythmus dieser Sprache vermindert wird, gestattet im Gegentheil den Rhythmus der Prosa unbestimmt zu vervielfältigen, weil dadurch die Möglichkeit entsteht die Sylben nach Willkühr zu betonen, je nach dem Gefühle das ausgedrückt, und dem Effekt der hervorgebracht werden soll. Diese Ursachen zusammen waren Schuld daß die Poesie gewissermaaßen in die Prosa eindrang, ein Umstand dem die französischen Prosaiker, die sammt und sonders Poeten waren, und bessere Poeten als manche von denen die sich den strengen Regeln des Verses unterworfen haben, den hohen Rang verdanken, welchen sie in dem Reich der Belletristik in Europa einnehmen.

Wir haben uns vorgenommen, von der Schriftstellerkunst blos zu sprechen, um deren allgemeine Prinzipien aufzusuchen.

Dem Grunde nach haben wir sie mit den Prinzipien aller andern Künste identisch gefunden. Dem konnte nicht anders seyn; denn die Kunst im Allgemeinen ist einig, und die verschiedenen Kunstzweige sind nur verschiedene Spezifikationen derselben, die sich auf unsere verschiedenen Fähigkeiten beziehn. Uebrigens bezeichnete die Schriftstellerkunst, als sie entstand, einen unermeßlichen Schritt der Menschheit. Durch sie hauptsächlich konnte fortan der Fortschritt im Raum sich ausbreiten und in der Zeit sich verewigen; ihr verdanken wir, daß Alle der Entwickelung des Einzelnen, und der Einzelne der Entwickelung Aller theilhaftig werden kann. Was ist aber diese gemeinschaftliche Entwickelung anders als die natürliche Ausbildung des Menschengeschlechts, in dessen Schooße eine stets innigere, vollkommnere Einheit zu Stande kommt, je weiter es in dem Wahren, von dem das Schöne die sinnliche Form ist, sich ausdehnt?

Fünftes Kapitel.

Kurze Wiederholung und Schluß.

Bevor wir weiter gehn, wollen wir einen Blick zurückwerfen auf die Strecke die wir durchlaufen, und die Hauptpunkte von dem was in diesem und dem vorhergehenden Buche aufgestellt worden, kurz zusammenfassen. Dieß mag nicht ganz ohne Vortheil seyn, denn es ist äußerst wichtig, daß der Uebergang von dem bisher Gesagten zu dem was uns zu sagen übrig bleibt, richtig aufgefaßt werde.

Der Mensch ist wesentlich thätig. Um ihn recht zu kennen, müssen wir also die Gesetze seiner Thätigkeit zu ergründen suchen, seiner Entwickelung Schritt für Schritt folgen, und sie von ihren verschiedenen Seiten betrachten, da diese verschiedenen Seiten durch die Beschaffenheit der Gegenstände, an welchen diese seine Thätigkeit sich übt, und durch die speziellen Zwecke dieser Thätigkeit die in dem allgemeinen Zweck der Menschheit zusammentreffen, so wie letzterer mit in dem allgemeinen und absoluten Zweck der Schöpfung einbegriffen ist, charakterisirt werden.

Nun aber giebt es für den Menschen drei Sphären oder drei Ordnungen der Thätigkeit, die allerdings mit einander verbunden sind, da der Mensch einig ist; die sich aber dennoch von einander unterscheiden, da sie sich auf verschiedene Gegenstände beziehn: der Kunstfleiß, dessen Gegenstand das Nützliche ist; die

Kunst, deren Gegenstand das Schöne ist; und die Wissenschaft, die das Wahre zum Zweck hat.

Unter Kunstfleiß verstehn wir die Gesammtheit der angebornen Kräfte und der erworbenen Mittel, vermöge welcher der Mensch den Organismus erhält und entwickelt, indem er beständig gegen die Mitte kämpft, in der er sich befindet, dergestalt, daß vom Sklaven der Natur, wie er es anfänglich war, er sich allmählig von ihrer Herrschaft befreit, dahin gelangt sie selber zu beherrschen, sie seinem Willen zu unterwerfen, über ihre verhängnißvollen Kräfte zu verfügen, um sein Ziel zu erreichen; sie so an seinen erhabenen Funktionen Theil nehmen läßt, und sie, nachdem er sich gewissermaaßen in sie eingefleischt, sie dahin gebracht daß sie nur noch eine Erweiterung, gleichsam, seines eigenen Organismus ist, mit sich fortzieht in seinem ewigen Streben zu Gott.

Dieser ersten Entwickelung des Menschen entsprechen die ersten Aeußerungen der Fähigkeiten aus denen anfänglich die nützlichen Erfindungen, die Handwerke und selbst die Sprache hervorging. Mag auch die Vernunft, unterstützt von der Erfahrung, dieselben vervollkommnet haben und sie fortan vervollkommnen, so ist's doch nicht die Vernunft die sie zu Tage gefördert; denn sie schafft nichts, sie entwickelt nur. Jene waren das spontane Erzeugniß des Instinkts, d. h. der Wirksamkeit des spezifischen Prinzips, welches die besondere Natur jedes einzelnen Wesens begründet, eine Wirksamkeit die wir bei den unorganischen Wesen Affinität nennen, da die Affinität weiter nichts als der Instinkt der rohen Stoffe, so wie der Instinkt nur die Affinität der mit Organisation begabten Wesen ist. Vermöge eines ursprünglichen, universellen und höchsten Gesetzes leitet die Thatkraft dieses Prinzips, die weiter nichts ist als die der Form inwohnende

Wirksamkeit, die innere Kraft bei jeder Wesenordnung, jeder Art, jeder Gattung, zur Hervorbringung gewisser Wirkungen von denen die Erhaltung und Entwickelung der Individuen, so wie auch die Erhaltung und Entwickelung des unermeßlichen Ganzen, zu dem sie gehören, oder der gesammten Schöpfung abhängt. Es ist, in der That, klar daß kein Wesen anders als seiner Natur nach wirken kann, und daß jedes Wesen, welches es auch seyn mag, durch seine Natur bestimmt werden muß, die zu seiner Erhaltung nothwendigen Akte zu vollziehn; denn wie sollte es sonst fortbestehn? Welche andere Ursache sollte wohl diese nothwendig erforderlichen spezifischen Akte veranlassen, und zwar ursprünglich veranlassen, bevor noch, wir wollen nicht sagen die Vernunft erschienen, sondern der Organismus vollendet ist?

Entwickelte der Mensch sich bloß in der Sphäre des Nützlichen, so würde er sich vom Thiere nur durch die Superiorität seiner Instinkte unterscheiden und eben so wenig wie das Thier für Vervollkommnung empfänglich seyn; denn selbst in dieser Sphäre hängt der Fortschritt, in sofern er unbestimmt, von der Vernunft ab, und würde, ohne sie, nothwendig, wie bei den niedrigern Wesen, innerhalb gewisser Schranken verbleiben, bezüglich auf das ganze Geschlecht, die das Individuum niemals überschreiten könnte. Der Intelligenz verdankt der Mensch den Vorzug den er besitzt, sich ohne Unterlaß vervollkommnen zu können, so wie auch die beständig größere Herrschaft die er über die Natur ausübt. Da er gänzlich in ihr absorbirt ist, so könnte er gegen sie nicht zurückwirken, noch dieselbe bezwingen und seiner Gewalt unterwerfen, wenn er nicht durch die Gabe der Vernunft sich über sie erhöbe. Da außerdem wo sie nicht ist Alles nothwendige und festbestimmte Grenzen hat, und da wo sie ist diese Grenzen verschwinden, so steht sie augenscheinlich auf

natürliche und unmittelbare Weise mit der Unendlichkeit in Berührung. Wir haben, in der That, gesehn, daß die Intelligenz, ihrer wesentlichen Beschaffenheit nach, die Fähigkeit ist, mittelst welcher das Wahre oder das Nothwendige, das Unveränderliche, das Absolute, mit andern Worten Gott und die Ideen in Gott erschaut werden. Sobald sie sich zeigt, schafft sie dem Menschen neue Bedürfnisse und eröffnet sofort seiner Thätigkeit ein neues Feld.

Das Wahre kann aber entweder unmittelbar an und für sich oder durch den Flor der äußern Dinge oder sinnlichen Formen hindurch, welche die Ideen, die Typen, die ewigen Muster alles dessen was ist, in Zeit und Raum offenbaren, erfaßt werden. Wird das Wahre in letzterer Weise aufgefaßt, so heißt es das Schöne, und das Schöne ist das Wahre, geäußert durch eine sinnliche Form. Sobald der Mensch es erschaut, schließt er sich mit Liebe daran und strebt es in seinen Werken zu reproduziren, in denselben das göttliche Muster, welches vom innern Auge beschaut wird, zu verkörpern. Das ist die Kunst, und die menschliche Kunst ist so zu sagen nur eine Strahlung der Kunst Gottes. Was ist die Schöpfung? Die progressive Aeußerung des unendlichen Wesens unter den Bedingungen der Endlichkeit oder in dem Zustande der Beschränktheit, die Verkörperung der Ideen in materiellen Formen. Gott ist folglich der höchste Künstler; denn die Schöpfung kann nicht anders als gerade unter dem Begriff von Kunst gedacht werden. Umgekehrt aber kann auch die Kunst nicht anders als unter den Begriff von Schöpfung gedacht werden. Da jedoch alle wirkliche Schöpfung dem Menschen unmöglich ist, so ist für ihn die Kunst die Anstrengung, wodurch er, in seinen eigenen Werken, das Werk Gottes, aus dem Gesichtspunkt des Schönen betrachtet, zu reproduziren

strebt; nicht aber bloß das äußere Werk Gottes, das materielle Werk das unter die Sinne fällt, sondern zusammen den ewigen Typus und dessen sinnliche Form, welche beide unzertrennlich mit einander verbunden sind. Folglich ist die menschliche Kunst, da sie von dem Begriff abhängt, den der Mensch sich von Gott und der Welt gemacht, immer nur die Verkörperung eben dieses Begriffes, entwickelt sich mit denselben und wechselt wie er.

Aus dem Ebengesagten folgt noch daß, weil das Schöne zweierlei, das Wahre und die Form die es äußert, voraussetzt, die Kunst ebenfalls zweierlei voraussetzt, das ideale Musterbild nebst der äußern Form, in welcher letzteres sich verkörpert, das Unendliche und das Endliche: das Unendliche, weil das Musterbild, das nur in der göttlichen Einheit existirt, worin der Geist es erschaut, von dieser unendlichen Einheit unzertrennlich ist und an deren Wesenheit Theil hat; das Endliche, weil die Form die es für die Sinne wahrnehmbar macht, nothwendig beschränkt ist. Die Form hat also möglicherweise keinen andern Werth als denjenigen welchen sie von dem Musterbilde, das sie nach außen verwirklicht, entlehnt; dieses Musterbild allein bestimmt die Form, und ihre Schönheit stammt von der seinigen. Sobald sie sich von ihm trennt, wird sie, weil sie fortan kein Lebensprinzip mehr in sich hat, zum leblosen Körper, zum Leichnam, gleichsam, dessen Züge allmählig sich verwischen, verzerren und das Auge mit Schaudern zurückstoßen *.

Da aber das Schöne ursprünglich, wesentlich, in der Idee, in dem Typus und nicht in der Form, welche den Typus äußert,

* Man denke sich den schönsten Köpf von der Welt und nehme an dieser Kopf werde plötzlich, ohne daß die materiellen Formen sich verändern, zum Kopf eines Blödsinnigen; was mag wohl aus der Schönheit werden?

haftet, so wird, wenn bloß nach der Form um der Form willen gestrebt, mit andern Worten, die Kunst auf eines ihrer Elemente, die reine Form, reduzirt wird, die Kunst nicht nur verstümmelt sondern sogar rein zerstört. Der Beruf der Form ist dem Geiste, dadurch daß sie den innern Blick darauf hinlenkt, das ideale Muster zu vergegenwärtigen, es in diesem Sinne auszudrücken. Sie hat nur dieß zu thun und kann weiter nichts thun; denn was wäre eine Form die nichts ausdrückte? Sie ist das Mittel, aber nicht der Zweck; der Zweck ist das geistige Schauen das sie veranlaßt, der Gedanke den sie erweckt, das Gefühl das sie hervorruft. Folglich nimmt die Form in der Kunst nur einen untergeordneten Rang ein; sie ist in diesem Bezug was beim Menschen der Körper für das wahre Wesen, das intelligente und moralische Wesen ist.

Aus den Beziehungen zwischen dem idealen Typus und der äußern Form entstehn die allgemeinen Gesetze der Kunst überhaupt, die in den verschiedenen Kunstzweigen spezifisch auftreten, und diese verschiedenen Kunstzweige sind der Ausdruck der Verhältnisse der wesentlich einigen, vollständigen Kunst zu unsern verschiedenen Fähigkeiten. Hierauf bemerken wir zuerst daß die partiellen Künste, die in der ersten unter allen, der Baukunst, im Keime enthalten sind, einer der Entwickelung der Wesen in der Schöpfung genau ähnlichen Evolution zufolge daraus hervorgehn, und daß während jede ihre besondere Ausbildung verfolgt, sie alle nahe verbunden bleiben, wodurch ihre gemeinschaftliche Herkunft beurkundet wird.

Wir zeigen ferner daß sie sich in zwei Hauptzweige theilen, wovon der eine, die auf den Gesichtssinn, der andere die auf den Gehörsinn bezüglichen Künste einbegreift, und zwischen welchen beiden der Tanz, welcher der Bildnerkunst die Bewegung

beigesellt und den musikalischen Rhythmus voraussetzt, den Uebergang bildet. Ersterer dieser Zweige umfaßt die plastischen Künste und die Zeichnungskünste, der andere besteht aus allen übrigen Künsten, von der Musik an, bis zur Redekunst. Im Laufe unserer Abhandlung über diese einzelnen Künste suchen wir nachzuweisen daß alle, so sehr auch ihre Mittel verschieden seyn mögen, zu einem und demselben Zwecke hinstreben, sich wechselseitig unterstützen und ersetzen, auf denselben Prinzipien beruhn, sich nach einer und derselben Ordnung entwickeln, durch die nehmlichen Ursachen in Verfall gerathen, und in ihren verschiedenen Perioden immer nur der Ausdruck der herrschenden Glaubensmeinungen sind, nothwendig deren Fortschritt und Abnehmen folgen, mit ihnen entstehn und mit ihnen untergehn; daß also in den Zeitpunkten wo kein neuer Glaube noch den von der Zeit abgenutzten Glauben ersetzt hat, eigentlich keine Kunst besteht, weil das was man mit diesem Namen bezeichnet nur eine todte und fruchtlose Nachahmung der alten Kunst ist, oder in den eitlen Versuchen eine neue zu begründen, in dem änglichsten Suchen nach einer Form, deren Muster noch unbekannt ist, wiewohl ein dunkles Vorgefühl davon vorhanden, besteht. In diesen Zeiten ist der Künstler, der keinen andern Führer, keine andere Stütze hat als seinen Gedanken, seine persönliche Eingebung, selber der ideale Typus den er zu reproduziren strebt, ein Typus der zum allerwenigsten unvollkommen, stets dunkel, oft unfaßlich ist, und, da er keinem allgemeinen Begriff von den Dingen, keinem lebendigen Glauben entspricht, die Gemüther tiefnicht erschüttern kann.

Dieß sind die Hauptgrundlagen der Philosophie der Kunst. Diese eröffnet der Thätigkeit des Menschen ein neues Feld;

aus der Sphäre des Nützlichen tritt er in die des Schönen. Ist er einmal dahin gelangt so steigt er noch weiter. Nachdem er das Wahre beschaut unter der sinnlichen Form worin es sich verkörpert, um sich in Raum und Zeit zu offenbaren, durchdringt er mit seinem Blick die Hülle die es umgab, und beschaut es unmittelbar in seiner ewigen Essenz. Es entsteht die Wissenschaft, und die Wissenschaft ist das Bemühn des Menschen die veränderlichen, relativen, zufälligen Erscheinungen in ihren unveränderlichen, absoluten, nothwendigen Ursachen zu fassen, oder das göttliche Werk, die Aeußerung Gottes selber, geistig zu reproduziren.

Durch den Kunstfleiß also, durch die Herrschaft die der Mensch ausübt über die Natur, welche seinem Willen gehorchen muß, assimilirt er, so zu sagen, die Schöpfung körperlich, macht daraus gewissermaaßen eine Erweiterung seines eigenen Organismus. Durch die Kunst nimmt er Theil an dem schöpferischen Wirken Gottes, drückt in seinen Werken das göttliche Musterbild aus, bewerkstelligt nach Maaßgabe seiner Kräfte die Vereinigung des Endlichen mit dem Unendlichen, verwirklicht das Schöne; und auf dieselbe Weise wie er, indem er die Natur sich unterthänig macht, die phenomenale Schöpfung sich aneignet und assimilirt, assimilirt er, indem er den in ihr verkörperten Ur-Typus verwirklicht, dieses göttliche Musterbild das er nicht reproduziren könnte, wenn er es nicht in sich besäße, wenn es nicht ihm eigen geworden wäre, in irgend einem von seinem Fortschritte selbst bestimmten Grade. Durch die Wissenschaft endlich, wenn er fortfährt in Gott einzudringen, nährt er sich vom Wahren, assimilirt es, und wird auf diese Weise der höchsten Intelligenz immer mehr theilhaftig. Hieraus ersieht man daß sich entwickeln, für ihn so viel heißt, wie sich mit Gott vereinigen, und daß das

Ziel seiner Entwickelung, wenn solch ein Ziel möglicher Weise zu denken wäre, die vollkommene Vereinigung mit Gott oder die Reproduktion Gottes in allem was er ist, wäre; so daß also die Tendenz und der besondere Zweck des Menschen identisch ist mit der allgemeinen Tendenz und Bestimmung der Schöpfung. Die vom Menschen bewohnte Welt, deren Inbegriff er ist, erhebt sich mit ihm, und wirkt, mit den Kräften die sie ihm beut, zur Erfüllung seines hohen Berufes mit, der nach dem Beruf, welchen andere Wesen in den andern Welten kraft derselben Gesetze erfüllen, geordnet ist; denn nichts steht einzeln, alles wird nach einem gemeinsamen Mittelpunkt hingezogen, und arbeitet an der ewig zunehmenden Einheit. In unserm gegenwärtigen Zustande erblicken wir davon nur einen Schatten. An einen unansehnlichen Punkt der Welt geheftet, kennen wir bloß wenige von den Beziehungen die uns an die Gesammtheit der Dinge knüpfen, allein wir wissen daß diese harmonischen Beziehungen bestehen, wir begreifen die Nothwendigkeit derselben, und in der unbestimmten Entwickelung die unsere Natur voraussetzt, werden sie sich nach den unveränderlichen Gesetzen der Universalordnung unsern Blicken um so mehr enthüllen, je weiter der Kreis unserer Funktionen, und folglich die Sphäre unserer Kraft, unserer Intelligenz und unserer Liebe, sich unter andern organischen Bedingungen, oder unter andern Bedingungen von Zeit und Raum ausdehnen wird. Gott hat seine Gaben nur in dem Maaße eingeschränkt wodurch sie möglich werden, und ihnen die Grenze gegeben die allem was endlich ist, und ohne sie nicht wäre, inhaftet.

Allein diese ewige Grenze erweitert sich ewig vor unsern Blicken, wie die nächtlichen Schatten vor dem Lichte der Sonne fliehn, wenn sie hinter den Bergen aufsteigt und stets weiter sich

erhebt am Horizont, und unsere Größe besteht darin zu fühlen daß wenn auch die Entfaltung unsers Wesens im Schooße des höchsten Wesens, von dem Alles ausgeht, stets endlich ist und seyn wird, doch nur die Unendlichkeit ihr Ziel ist.

Ende des dritten Bandes.

Inhaltsverzeichniss

des dritten Bandes.

Zweite Abtheilung.

Vom Menschen.

Siebentes Buch.

Von dem Menschen, in sofern er thätig, und von den Gesetzen seiner Thätigkeit. Kunstfleiß.

Kap. 1. Kurzer Ueberblick der vorhergehenden Bücher . Seite 2
Kap. 2. Allgemeine Uebersicht der Entwickelung der menschlichen Kräfte 10
Kap. 3. Erster Zustand des Menschen. Seine Verhältnisse zur organischen und zur unorganischen Natur 20
Kap. 4. Erstere Aeußerungen der menschlichen Fähigkeiten und erste Erfindungen. Ursprung der Gewerbkünste 35
Kap. 5. Fortsetzung des vorigen Kapitels 48
Kap. 6. Fortsetzung des vorigen Kapitels 73
Kap. 7. Fortschreitende und unbestimmte Entwickelung der menschlichen Thätigkeit, in ihren Beziehungen zur physischen Welt betrachtet 94

Achtes Buch.

Von der Kunst.

Kap. 1. Vorläufige Betrachtungen 105
Kap. 2. Allgemeiner Ueberblick der Kunst 117
Kap. 3. Baukunst 137

Kap. 4. Bildhauerei . . . . Seite 166
Kap. 5. Malerei 196
Kap. 6. Tanz oder rhythmische Bewegung 232

Neuntes Buch.

Fortsetzung in der Behandlung desselben Gegenstandes.

Kap. 1. Musik 243
Kap. 2. Poesie 293
Kap. 3. Redekunst 354
Kap. 4. Vom Schönen und von der Kunst, in ihren Beziehungen zur Schriftstellerei 378
Kap. 5. Kurze Wiederholung und Schluß 395

(Ende des Inhalts-Verzeichnisses des dritten Bandes.)

In demselben Verlag sind so eben erschienen :

DE L'ABOLITION DE L'ESCLAVAGE,

EN OCCIDENT,

PAR ÉDOUARD BIOT.

1 vol. in-8. . . . . Rthlr. 2. 4 Gr.

LES ARABESQUES,

PAR ROGER DE BEAUVOIR,

PAUL DE MUSSET, ALPHONSE ROYER, ETC.

2 vol. grand in-8, papier vélin. . . . . . . Rthlr. 3. —

DU PAUPÉRISME

ET DE LA CHARITÉ LÉGALE,

Lettre adressée aux préfets

PAR M. CH. DE RÉMUSAT,

Ministre de l'Intérieur.

1 vol. in-18 broché. . . . . — 5 Gr.

Die Bibel

als ein Menschenwerk betrachtet.

Umrisse zu einer Geschichte derselben in Briefen an seine Freunde

von

Claudius.

12° 1841, brochirt. . . . . . . — 14 Gr.

Gros

BSB Bayerische StaatsBibliothek
MDZ Münchener DigitalisierungsZentrum Digitale Bibliothek

Lamennais, Félicité Robert <<de>>,

Grundriß einer Philosophie

Bd.: 3

Paris und Leipzig (1841)

Bamberg, Staatsbibliothek -- Ph.o.695(3
urn:nbn:de:bvb:12-bsb11760904-1